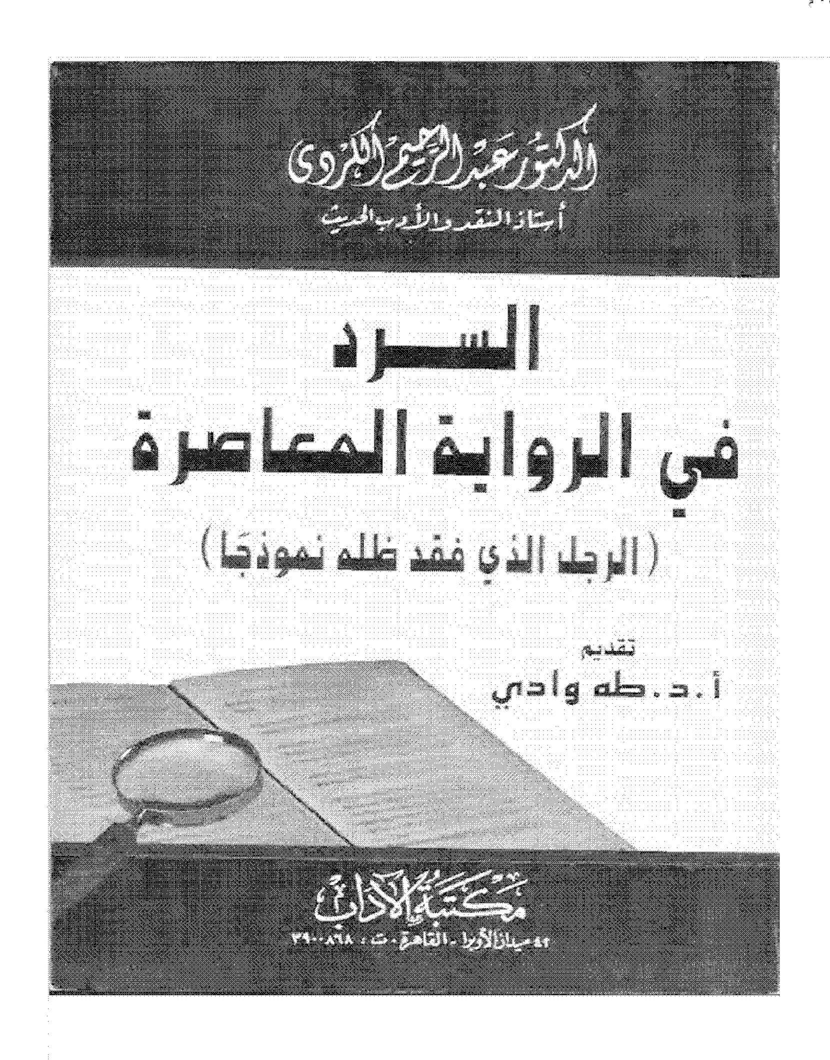
٢٨ مايو، ٢٠١٤
٠٤:٥٧ م



السرد فى الرواية المعاصرة

(الرجل الذى فقد ظله نموذجًا)

تأليف

الدكتور عبد الرحيم الكردى

أستاذ النقد والأدب الحديث

كلية التربية – جامعة قناة السويس

تقديم

الأستاذ الدكتور

طه وادى

أستاذ النقد والأدب الحديث

كلية الآداب – جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا – القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨



الناشر

مكتبة الآداب

الطبعة الأولى: ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الكردي، عبد الرحيم.

السرد في الرواية المعاصرة

(الرجل الذي فقد ظله نموذجا) /

تأليف عبد الرحيم الكردي ؛

تقديم طه وادي . – ط١ . – القاهرة:

مكتبة الآداب ، ٢٠٠٦.

٣٣٦ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك ٥ ٧٨٥ ٢٤١ ٩٧٧

١ – القصص العربية – تاريخ ونقد

أ – العنوان

٨١٣,٠٠٩

عنوان الكتاب: السرد في الرواية المعاصرة

الدكتور: عبدالرحيم الكردي

رقم الإيداع: ١٦١٨٦ لسنة ٢٠٠٦م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 – 241 - 785 – 5

الناشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف ٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)

e-mail: adabook@hotmail.com

مقدمة الطبعة الثانية

عندما كُتِبَتْ هذه الدراسة – فى أوائل العقد الأخير من القرن الماضى – كانت الدراسات اللغوية المتعلقة بدراسة النص الأدبى قد وصلت فى الغرب إلى ذروتها ، وكان انبهار النقاد العرب بهذه الدراسات اللغوية على أشده ، إذ لا تكاد تجد فى هذه الفترة كتابًا نقديًا فى الشعر أو فى الراوية أو فى القصة القصيرة دون أن يمتلىء بذكر أسماء لامعة فى سماء النقد الشكلى أو البنيوى ، مثل شلوفسكى أو رولان بارت أو تودروف أو غيرهم ، وكان للباحثين المغاربة فى المغرب وتونس والجزائر النصيب الأكبر من هذه الظاهرة ، بحكم موقعهم الثقافى ذى الطابع الثنائى اللغة .

ووجد سائر النقاد العرب فى البلاد العربية الأخرى فى هذا المنهج اللسانى فى دراسة النصوص مخرجًا من حالة الركود الثقافى والفكرى التى تزكم أنوفهم بل وجدوا فيه منشطًا لحالة الخمول والتثاؤب التى تغشى قراءهم ، فاندفعوا جادين فى دراسة هذه المناهج اللغوية المعاصرة، وفى تطبيقها على النصوص الأدبية فى الأدب العربى الحديث والأدب العربى القديم أيضا ، وما كادت تمر بضعة سنوات حتى وجدنا بحوثًا لسانية شكلية أو بنيوية أو أسلوبية تنهمر على دور النشر هنا فى مصر أو هناك فى لبنان أو فى دمشق أو فى بغداد وعمان وغيرها .

والحقيقة أن هذه المناهج اللسانية فى دراسة النص ، كانت متوافقة مع الاتجاه العام للعقلية العلمية التجريبية للحضارة الغربية الحديثة تلك التى هبت رياحها على الشرق العربى ، فمنذ بداية هذه النهضة والنقاد ودارسو الأدب يبحثون عن منهج علمى يمكنهم من خلاله إدراج الدرس الأدبى فى إطار العلم ، فحاولوا الإفادة من معطيات علم التاريخ حينًا فيما أطلقوا عليه : « النقد التاريخى للنص » أو الإفادة من علم النفس أو علم الاجتماع حينًا آخر ، فيما أطلقوا عليه الدراسة السيكولوجية أو الدراسة السوسيولوجية للنص . لكن هذه المناهج لم تحقق الغاية المأمولة منها ، وهى أن يتحول النقد الأدبى علمًا إذ لم تكسب هذه المناهج صفة (العلمية) على هذه الدراسات ، ولم

تلبسها عباءة العلم ؛ لأن هذه الصفة لم تكن قد اكتسبت بعدفى مجالات علم النفس نفسه أو الاجتماع أو التاريخ ، ولأن هذه الدراسات أيضًا حولت النص المدروس إلى مجرد أداة لهذه العلوم ، وجاءت النتائج التى أفرزها البحث التاريخى أوالنفسى أو الاجتماعى ، نتائج تاريخية أو نفسية أو اجتماعية وليس نتائج أدبية .

لكل ذلك فإن التطورات المتلاحقة التى حققها علم اللغة الحديث ، والنجاح الباهر لعلماء اللغة فى استخدام المنهج التجريبى العلمى أغرى النقاد ، بل أغرى علماء اللغة باقتحام ساحة النص الأدبى ، والتعامل معه تعاملا علميًا تجريبيًا ، فتعاملوا معه باعتباره مادة فيزيقية قابلة للتجربة ، تبدأ بالجسد اللغوى المتمثل فى الأصوات والحروف وتنتهى بالتركيب الكلى للنص .

لكن هذه الدراسات اللغوية العلمية للنص رغم أنها حققت نتائج باهرة وأثمرت تحليلات عظيمة القيمة ، وهيأت للدرس الأدبى وسائل تحليلية دقيقة ، وحررت الدراسات الأدبية من سيطرة العلوم الأخرى ، رغم كل ذلك ، فإنها لم تستنفد كل طاقات النص الأدبى ، ولم تكسب أيضا - رغم كل هذه الجهود - صفة العلم ، وظل هناك فى النص الأدبى شيء جديد يبوح به مع كل قراءة جديدة .

لقد نجحت هذه الدراسات اللغوية فى تحليل جسد النص واختبار عناصره الفيزيقية المحسوسة ، لكن ظلت هناك روح ملائكية أو شيطانية ميتافيزيقية تستعصى دائما على الدخول فى دوارق المختبرات العلمية ، إنها تلك الهامة الفنية أو شيطانة الشعر التى تصيح فوق كل قارىء للنص الأدبى فتسحره ، وتمكنه من رؤية الشعلة المقدسة التى تحدث عنها الإغريق .

فى هذه الآونة التى اكتشف فيها النقاد هذه الحقيقة ، حقيقة عدم قدرة التحليل اللغوى للنص على الإحاطة بكل الجوانب الفنية والدلالية فى النص ، كانت الحياة النقدية والثقافية للإنسان المعاصر عامة تتطور ، بل تتحول .

فقد انهار اليقين العلمى بعد ظهور نظرية النسبية ، وخفت الثقة فى قدرة الإنسان على تحقيق السعادة عن طريق العلم بعد فجائع الحرب العالمية الثانية ، وتحولت السلطات التقليدية - بل انهارت - بعد الثورة التى حدثت فى وسائل الاتصال ، مما

دفع إلى ظهور نظريات جديدة تتلاءم مع المنطق الجديد ، فظهرت نظريات القارئ والتلقى والتأويل، والتفكيك ، وهى النظريات التى أطلق عليها « ما بعد البنيوية » ، وتحول فريق من أقطاب البنيوية إلى هذه التيارات الجديدة .

ومع كل ذلك فإن النقاد لم يستطيعوا الاستغناء عن التحليل اللغوى للنص ، وبخاصة ذلك التحليل الذى يتعلق بالأسلوب ، لأن النص الأدبى مهما تغيرت النظرات إليه ظل فسوف يظل عملا لغويًا فى المقام الأول .

وسواء اعتمدت قراءة النص على القراء العاديين أم على القارئ المثالى النموذجى وسواء قامت القراءة أو التلقى على منهج أم قامت على التذوق الجمالى ، فإنها فى كل الأحوال تنطلق من ذلك المستوى اللغوى ، وسوف تكون الدراسات الأسلوبية جزءا من خبرة المتلقين ، إن لم تكن مرشدًا لهم على فتح مغاليق النص الأدبى ، فهذه المدارس الحديثة عن التلقى أو القارئ ليست نوعًا من الانفلات التأويلى أو الفوضى التحليلية .

وتعود قيمة هذا الكتاب الذى نقدم له الآن فى هذه البيئة الجديدة التى انتشرت فيها هذه النظريات التى تنتمى إلى ما بعد البنوية فى الوطن العربى إلى أنه ليس مجرد تلخيص للمناهج الشكلية والبنيوية والأسلوبية ، بل هو قراءة ناقدة لها ، فهو يحمل رؤية عربية تتناول معطيات هذه المناهج تناولا يستفيد من الملائم منها ، ويرفض ما دون ذلك ، ثم يحاول البناء عليه ، ولذلك فإننا نعده مقدمة لكتابنا الآخر « قراءة النص » الذى عرضنا فيه لنظريات عربية فى قراءة النص » تضرب جذروها فى أعماق التراث ، وتمتد فروعها لتنفتح على كل المنجزات المعاصرة ، بما فى ذلك الجهود اللغوية فى قراءة النص .

ومن هنا جاءت قناعتنا بإعادة نشر هذا الكتاب مرة أخرى بعد حوالى خمسة عشر عامًا من كتابته ونشره للمرة الأولى ، آملين أن يجد فيه الباحثون نفعًا ، وأن يهب الله لنا على الجهد الذى بذلناه فيه أجرًا . إنه نعم المولى ونعم النصير .

أ . د عبد الرحيم الكردى
مدينة الإسماعيلية — مصر
٢٠ من ربيع الأول ١٤٢٧ هـ   ١٨ من مايو سنة ٢٠٠٦ م

تقديم

الرواية – ذلك النوع الأدبي الجديد، الذي بدأ يثبّت جذوره الفنية فى الأدب العربى الحديث مع مطلع القرن العشرين – أخذت تنمو على استحياء – إلى أن شكلت تاريخا أدبيا متميزا، ثم بدأت تزاحم فنىّ الشعر والمسرح، حتى أصبحت – اليوم – أهم نوع أدبى، ولم يعد غريباً أن نسمع من يؤكد أننا نعيش فى عصر « فنون القص » : روايةً وقصةً قصيرة، ذلك أنها – فيما يبدو – من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن قضايا إنسان العصر الحديث، باعتباره « فردا .. مأزوما » ، يعانى من حالات إحباط مستمرة إزاء القوى الخطيرة والشريرة، التى تحكمه .. وتتحكم فيه، وتترصد له، لتجهض كثيرا من آماله وأحلامه.

وقد سارت حركة النقد الروائى – إلى حد ما – مواكبة لمسيرة الإبداع، وقد أسهم فيها كثير من الأدباء والنقاد والجامعيين أمثال : محمد حسين هيكل، وطه حسين، ويحى حقى، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم، ومحمود حامد شوكت، ومحمود أمين العالم، وعلى الراعى، ومحمد مندور، وعبد القادر القط، وشكرى عياد، وعبد المحسن طه بدر، وفاطمة موسىٰ، ولطيفة الزيات، وطه وادى، وأحمد الهوارى .. وغيرهم.

والنقد الروائى فى معظمه – عند هؤلاء الرواد ومن تلاهم – كان يعنى فى المقام الأول بدراسة « المضمون » ، ومحاولة ربطه – أحياناً – بقضايا المجتمع وأزمات الواقع، ولا سيما عند النقاد الذين يصدرون فيما يكتبون على هدى من مبادئ المنهج الاجتماعى.

ولم يكن معظم هؤلاء النقاد – فى جملتهم – يهتمون كثيراً بقضايا التكنيك وقواعد التشكيل، ومن ثم توارت لديهم كثيرٌ من قضايا تشكيل بنية الفن القصصى، مثل : دور الراوى – المنظور الروائى أو وجهة النظر – قضايا السرد – أسلوب الحوار – المنولوج الداخلى – الاسترجاع – الزمان – المكان – لغة الفن القصصى .. إلى غير ذلك من القضايا الخاصة بالتكنيك.

والدراسات النقدية التى تعنى بفنون القص بصفة عامة – وفن الرواية بصفة خاصة – تتوجه اليوم – بقدر من التأنى، ولكن مع حرص على الاستمرارية والاطراد إلى

دراسة تحليلية مفصلة لواحدة أو أكثر من قضايا التشكيل ، التى أشرت إليها .

والذى لا ريب فيه هو أن هذه الدراسات النقدية الجديدة ، متأثرة إلى حد كبير بالمناهج النقدية الوافدة ؛ مثل : البنيوية ، والشكلانية ، والأسلوبية . ولا شك أن هذه الدراسات — سواء فى المشرق أو المغرب العربى — سوف تسهم إسهاما جادا فى مجال تطوير النقد الروائى ، بل فى ميدان كتابة الرواية نفسه ؛ لأن العلاقة بين الإبداع والنقد علاقة جدلية متلازمة التأثير والتأثر .

وهذا الكتاب الذى نقدم له ، يعد واحداً من تلك الجهود الجادة الجديدة فى مجال — دراسة الرواية العربية . وهذه الأعمال تمثل الاتجاه النقدى الجديد فى دراسة فنون القص . وقد أشرت على صاحبها الدكتور عبد الرحيم الكردى أن يدرس « قضايا السرد » فى الرواية العربية المعاصرة ، ثم يقوم بالتطبيق على واحد من النصوص الروائية الهامة ، مثل رباعية « الرجل الذى فقد ظله » للكاتب « فتحى غانم » (١٩٦٢) ؛ لأن أعمال نجيب محفوظ قد نالت كثيرًا من عناية النقاد ، والأمر يتطلب رؤى نقدية عادلة ومنصفة لكل الأعمال ولكل الكتاب فى آن واحد . وقد صحبت الباحث وهو يعد هذا العمل النقدى الجاد — بهدوء وصبر — مدة عامين كاملين ، كان يحاول فيهما أن يوفى الموضوع حقه من الدراسة والبحث والاستقصاء ، سواء على مستوى القسم الخاص بالنظرية أم على مستوى القسم الخاص بالدراسة التطبيقية على رباعية « الرجل الذى فقد ظله » .

وآمل أن تكون هذه الدراسة واحدة فى إطار أعمال كثيرة — للباحث ولغيره من شباب الدارسين العرب — تدعم اتجاهًا نقديا جديدا — نتمنى له التطور والارتقاء فى مجال نقد القصة والرواية المعاصرة .

والله أسأل أن يوفقنا جميعا إلى طريق الحق والخير والعلم النافع ..إنه على ما يشاء قدير ، وهو نعم المولى ، ونعم النصير .

أكتوبر ١٩٩٢

طه وادى
أستاذ الأدب والنقد الحديث
كلية الآداب — جامعة القاهرة

مقدمة

تعد دراسة السرد الروائي من أكثر الدراسات النقدية الحديثة خصوبة وصعوبة ، بل تعد من أكثر المقولات تعقيدا ، كما يقول (تودروف)[1] . وتعود خصوبتها إلى كونها المدخل المناسب ، الذي يمكن من خلاله النفاذ إلى جوهر النص الروائي : غاياته ووسائله ، باعتبار السرد أحد جوانب المظهر الحسي الملموس في التجربة الروائية ، والذي يمكن من خلاله تناول الرواية تناولا موضوعيا ، قائما على أسس واضحة ، قريبة من الأسس العلمية ، وتستند مثلها على شواهد مادية .

وتنشأ صعوبة دراسة السرد من ثلاثة جوانب ، اثنان يتعلقان بمصطلح السرد ، وهما : اضطراب مفهومه ، وعدم وجود حدود قاطعة لمجالاته ، وأما الجانب الثالث فيتعلق بتعدد المناهج والاختصاصات التي تتزاحم على ساحة الدراسات السردية . فكلمة (السرد) في اللغة العربية – مثلا – ذات مدلولين ؛ أحدهما : فعل السرد ، وثانيهما : الشيء المسرود ، مثلها في ذلك مثل كلمات : الفكر ، والعلم ، والقول ؛ فكل كلمة من هذه الكلمات تدل على معنيين – حسب السياق الذي ترد فيه – فكلمة الفكر قد تدل على عملية التفكير ، وقد تدل على الأفكار ، وكلمة العلم تدل على التعلم وتدل على المعلومات ، وكلمة القول تدل أيضا على فعل التفوه باللغة وتدل على المقولات ، وينشأ عن ازدواج مفهوم مصطلح (السرد) سؤال يختلف النقاد في الإجابة عليه ، هو: هل المقصود بالسرد (الطريقة) أي فعل السرد ذاته مرتبطا بسارد ؟ أم المقصود (النص) المسرود الملفوظ ، بوصفه كيانا قوليا مستقلا ؟ بتعبير آخر : هل دراسة السرد تختص بالقول أم بالمقول ؟ بالخطاب أم بالنص ؟.. وبعد ذلك نتساءل : هل المقصود بالسرد : الإخبار (Telling) المقابل للعرض ؟ أم أن المقصود بالسرد : الخطاب (Discourse) أي : القول الذي يستحضر عالما خياليا مكونا من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة ، وحينئذ يشملها جميعا ؟ وهل يكون السرد بذلك مقابلا للحكاية ؟ أم يكون مقابلا للمحكي ؟ .

أين يكون السرد من بين هذه المفاهيم ؟ وأين هي الحدود التي تحصر مجاله

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء سنة ١٩٨٩ ص ١٧٠ .

الاصطلاحى ؟ فقد نشأ عن تعدد المفاهيم تعدد فى المجالات ، فدرس بعض النقاد السرد الروائي موسعين حدوده ، إلى المدى الذى جعلهم يدخلون فيه طرق العرض السينمائية ، والتقنيات المسرحية ، وطرق تشكيل اللوحات الفنية ، وحصره آخرون فى القول الروائي فحسب ، وهناك آخرون لم يتجاوزوا به حدود كلام السارد فى النص الروائي. وهكذا تتعدد مفاهيم السرد ، وتتفاوت مجالاته – ضيقا واتساعا – باختلاف هذه المفاهيم ، بالإضافة إلى الاختلافات التى تنشأ عن تنوع الاتجاهات النقدية وطرق التحليل .

أما الصعوبة الثالثة فى دراسة السرد فتعود إلى تعدد المناهج والاختصاصات ، فعلوم المنطق واللسانيات ، والسيميوطيقا ، والجمال ، كلها تعد السرد من اختصاصها ، بل إن الدراسات النقدية الخاصة بالسرد – وهى أقرب العلوم منه – تعددت مناهجها واختلفت مفاهيمها حسب تأثرها بهذه العلوم ، فأدخلت إلى مجال السرديات مصطلحات تنتمى بأصولها إلى : السيميوطيقا ، والجمال ، والمنطق ، واللسانيات وغيرها.

* * *

والهدف الذى نسعى إلى تحقيقه من هذه الدراسة هو كشف مقومات السرد فى الرواية المعاصرة ، وتحليل عناصره ووظائفه وتقنياته ، تحليلا منهجياً منضبطا ، باعتبار السرد أكثر العناصر أهمية فى النص الروائي ، وباعتباره أيضا أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، ومن ثم فإن دراسته تعمل على كشف الأدوات التى يستخدمها الروائي فى تحميل النص بالمضامين والدلالات ، وهذا يؤدى إلى تبصير القارئ بما يقدم له ويؤثر فيه ، ويجعله يتجاوز حدود الخضوع القائم على الانبهار ، إلى مجالات المشاركة القائمة على الفهم والقبول ، لكن كيف يتسنى ذلك ، ومصطلح السرد يقف حائلا أمام تحديد دقيق لموضوع الدراسة ؟ ثم أين هذا المنهج المنضبط والملائم الذى يمكن استخدامه لتحقيق هذه الأهداف ؟

إن المشكلة الحقيقية التى تواجه أى باحث ، بل أى علم من العلوم ، تكمن فى عنصرين : التحديد الدقيق لموضوعه ، واختيار المنهج المناسب له . ويتوقف تحديد

موضوع هذا البحث على تحديد مفهوم دقيق لمصطلح السرد ذاته ، أين يبدأ ؟ وأين ينتهى فى الرواية ؟ وما الذي يشمله السرد الروائي ؟ وما الذى يخرج عن إطاره ؟ من أجل ذلك حدد الباحث ما يعنيه بمصطلح السرد ؛ ففرق بين (السرد) و (القص) و (الحكى) و (الخطاب) و(النص) ، وانتهى إلى أن ما يعنيه بمصطلح (السرد الروائي) هو : أنه خطاب « السارد » فى الرواية إلى (من يسرد له) ؛ فالرواية قول يحتوى عدداً من الخطابات أو الرسائل المتبادلة بين مجموعة من المواقع الخطابية : رسالة من (المؤلف الحقيقى) إلى (القراء الحقيقيين)،وهذه الرسالة تحتوى على (مؤلف ضمنى) وعلى(قارئ ضمنى) ورساله تُحمل من هذا (المؤلف الضمنى) إلى (القارئ الضمنى) وتحتوى على (سارد) يخاطب (محاورا) أو مسروداً له ، والرسالة التى يحملها إليه هى السرد ، وهذه الرسالة أيضا تحتوى على شخصيات تتحاور فيما بينها وتتخاطب ، وهكذا تتكون الرواية من عدة طبقات أو مواقع ، تبدأ بموقع المؤلف وتنتهى بموقع الشخصيات . السرد الروائي إذن خطاب من خطابات الرواية ، خطاب موجه من السارد إلى المسرود له ويشتمل على الشخصيات وعلى الخطابات التى تتم بينها ، وهو فى الوقت نفسه جزء من خطاب آخر هو خطاب الكاتب الضمنى إلى القارئ الضمنى ، الذى هو جزء من خطاب آخر هو خطاب المؤلف إلى القراء ، حلقات متداخلة من المواقع .

وتحديد معنى السرد بأنه : خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص الروائي ، أحد معطيات المنهج الأسلوبى الذى ترسم هذا البحث خطاه ، واستخدم أدواته فى التحليل وبخاصة المدرسة المعاصرة المسماة : بـ (الأسلوبية الحديثة) والتى بسط منهجها كل من (ليتش) و (شورت) فى كتابهما (الأسلوب فى الرواية) .
وهذا المنهج أكثر المناهج الأسلوبية ملاءمة فى مثل هذا البحث ؛ لأنه ثمرة جهود كثير بذلها علماء اللغة المشتغلون بالنص الأدبى ، فى سبيل الوصول الى أسس منضبطة تؤدى إلى قوانين تحكم العلوم الانسانية ، على غرار القوانين العلمية أو الرياضية ، وتؤدى الى نتائج كنتائجها ، لكن أصحابه لم يفتتنوا بالادعاءات العلمية ، ولم يلههم بريق الانخراط فى زمرة العلماء ، والانزواء تحت عباءتهم عن الاعتراف بقصور أدوات

العلم عن تقنين المبتكرات العاطفية والعقلية الصادرة عن الإنسان . اعترافا بأن الإنسان كائن يتمرد على التقنين التجريبي العلمي ، لذلك تخلصت الأسلوبية الحديثة من السبة التي كانت توصم بها كل من الشكلانية والبنيوية ، وهي إهدارهما الابتكارات الفردية ، وإهمالهما عناصر التطور التاريخي ومظاهره ، وسدهما الطريق أمام محاولات التقويم ، التي هي أساس النقد الأدبي ، واكتفاؤهما بالوصف المحايد والتحليل .

وفي الوقت نفسه أفادت الأسلوبية الحديثة من الجوانب المضيئة في هاتين المدرستين ، مثل : تحديدهما لموضوع الدرس الأدبي في مجال النص . باعتباره المادة الملموسة الوحيدة التي يمكن بحثها بحثا علميا يعتمد على الملاحظة الحسية ، بعيدا عن تهويمات التعويل على الإبداع أو العبقرية أو الإلهام ، فالنص لديهما هو الحقيقة الموضوعية الوحيدة التي يمكن الإمساك بها في التجربة الأدبية ، لكن الأسلوبية - رغم اعتمادها على ذلك - لم تسد الطريق أمام المؤثرات الأدبية المتعلقة بالكاتب أو العصر أو المدرسة الأدبية التي ارتوى النص من نبعها . ومثل اعتمادها على مناهج علم اللغة ونتائجه ، فقد كانت اللسانيات - حقيقة - من أسبق العلوم الإنسانية إلى ضبط المناهج وتحديد المادة المدروسة واطراد القوانين ؛ لأنها وجدت في (اللغة والكلام) - - حسب مصطلح سوسير - مادة موضوعية ، لها وجودها الفيزيقي الذي يمكن التعامل معه تعاملا علميا ، ومن ثم اكتشاف القوانين التي تحكمها في كل لغات البشر ، وراحت سائر العلوم النظرية ترسم خطا اللسانيات في هذا المجال ، ومنها العلوم التي تتخذ من النصوص الأدبية مادة لها ، وساعدها على ذلك تجاوز اللغويين حدود الوصف اللغوي المتمثل في الجملة إلى مجال النص بصفة عامة ، واحتسابها النص الوحدة اللغوية الكبرى ، بعد أن كانت الجملة هي أكبر وحدات الوصف اللغوي . لكن الأسلوبيات الحديثة لم تتأثر بالمدارس اللغوية التقليدية - كما هو الحال في المدرستين الشكلية والبنيوية - وإنما تأثرت المدارس التي أعقبت جهود (تشومسكي) و (بلومفيد) ، أي بعد أن تبلورت نظريات النحو التحويلي ، ونحو النص ، وبعد أن تخلى الفكر اللغوي عن اعتبار اللغة مجرد طاقة للعقل الجمعي أو العقل الإنساني ، وهي الفكرة التي اعتمدت عليها كل من الشكلية والبنيوية .

على أن البحث فى استناده إلى هذا المنهج حرص على ألا يذوب فيه ، بل حاول الإفادة من أدواته فى استكشاف جوانب السرد فى هذه الرواية المعاصرة ، دون أن يصم أذنيه عن أدوات أخرى استخدمها أسلوبيون آخرون غير (ليتش) و (شورت) من أمثال (سبيتزر) و (فاولر) و (لودج) و (باختين) ، كما أنه أفاد من قراءته لأعمال الشكلانيين والبنائيين ، مكونا لنفسه اجتهادا خاصاً به فى التفسير والتحليل ، اجتهادا لايقوم على الانتقاء الذى تتناكر مفاصله ، بل على الاستفادة والاستيعاب لما يقبله الذوق العربى المصقول الضارب بجذوره فى أعماق التراث ، والمتطلع إلى كل نافذة تشع بضوء جديد .

* * *

وقد حرص هذا البحث على ألا يكون درسا نظريا خالصا يحلق فى عوالم التأمل والافتراض ، بل أردف النظرية بالتطبيق ، وكان اختياره لرواية (الرجل الذى فقد ظله) اختيارا موفقا لعدة أسباب منها :

أولا : أن « السرد » هو العنصر البارز والمسيطر على أسلوب هذه الرواية ، مما أتاح الفرصة أمام الباحث كى يستكشف جوانب سردية لم تتوافر فى روايات أخرى ، مثل استخدام زوايا الرؤية الخيالية والرؤية القولية معا فى إنشاء عالم محكوم بقوانين النسبية . ومثل استخدام التنوع فى أساليب السرد ، لرسم صورة متفردة لكل سارد .

ثانيا : أن دراسة هذه الرواية - بل دراسة فتحى غانم عموما - حسب هذا المنهج الأسلوبى ، تقدم سندا على عدم انغلاق الأسلوبيات على قضايا شكلية أو لغوية أو على أعمال تعنى بهذه الجوانب دون سواها ؛ ففتحى غانم يعد من أبرز المنادين بتحميل الأدب بالقضايا السياسية والأيديولوجية ، وبخاصة فى الفترة التى كتب فيها (الرجل الذى فقد ظله) . وجاءت روايته كذلك زاخرة بالفكر الأيديولوجى والرؤى السياسية . وقد أثبتت دراسة هذه الرواية أن العمل الأدبى لا يتجزأ ، وأن المدخل المناسب لدراسة المضمون فى العمل الأدبى الروائى هو السرد .

* * *

نتيجة لكل ذلك انقسم البحث إلى قسمين : قسم نظرى، وقسم تطبيقى .

أولا : الدراسة النظرية، وتحتوى مبحثين: اختص المبحث الأول منها بالمداخل اللغوية فى تحليل النصوص ، وبدأ بالعلاقة بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية فى العصر الحديث ، وأوضح الكيفية التى أفادت الدراسات الأدبية فيها من التطور الذى أحرزته علوم اللغة ، وبخاصة فى مجال الدراسات النصية ، وأشار إلى أن المدرسة الشكلية كانت أقدم المدارس التى أفادت من اللغويات فى مجال تحديد موضوعها فى الأدبية وليس الأدب، وفى مجال تقسيم العناصر الأدبية إلى أنماط ثابتة وهيئات متغيرة، وفى مجالات أخرى، ثم أجمل الباحث الجهود التى قامت بها هذه المدرسة فى ثلاثة اتجاهات تمثلها ثلاثة نماذج :

النموذج الأول، ويعتمد على أن موضوع تحليل النص الأدبى ليس هو الأدب ، وإنما « الأدبية » ، وهذه « الأدبية » عالجها (موخاروفسكى) تحت موضوع « اللغة المعيارية واللغه الشعرية » ، وعالجها (توما شفسكى) تحت موضوعى « الحوافز والتحفيز » و « المتن الحكائى والمبنى الحكائى » .

النموذج الثانى، وهو لـ (بروب) حيث أفاد من تقسيم (سوسير) للغة إلى « لغة » و « كلام » ، وأفاد من أبحاث سائر أعضاء المدرسة الشكلية وأعضاء حركة براغ اللغوية عن موضوع الدراسة الأدبية ، وحاول كشف النقاب عن الأنماط الثابتة والهيئات المتغيرة فى الحكايات الشعبية الروسية ، فى بحثه الذى أطلق عليه : « صرف الحكاية » وحدد فيه صيغ الحكاية عامة فى واحد وثلاثين نمطا ثابتا ، وأطلق العنان للهيئات المتغيرة ، لتغيرها باختلاف العصور والأمكنة والرواه.

النموذج الثالث الذى وضعه (ميخائيل باختين) وهو يقفز بالفكر النقدى قفزة جديدة ؛ إذ يتعامل مع النص الروائي بوصفه لغة تعبر عن لهجات المجتمع وأصوات أبنائه، بل إنه لايجد فى النص سوى هذه اللهجات والأصوات ، التى تنقل الصراع الدائر بين طبقات المجتمع إلى ساحة الخطاب الروائى ؛ فالرواية

حسب رأيه ليست سوى محاكاة للصراع الطبقى ، أو تجسيم له ، عن طريق اللغة .

ثم جاءت بعد ذلك المدارس البنيوية الأوربية ، مستفيدة من المدرسة الشكلية الروسية فى تحديدها لموضوع الدراسة ، ومطورة للكثير من النتائج التى توصلت إليها[1] ، وأورد البحث مجموعة من النماذج التى تنتمى إلى : (رولان بارت) و (ليفى شتراوس) و (تودروف) و (جيرار جينيت) . وكلها أفادت من المدرسة الشكلية ومن الدراسات اللسانية المعاصرة .

ولم يشأ البحث أن يترك الحديث عن البنيوية دون أن يشير إلى أصداء البنيوية فى الدراسات العربية ، واكتفى بجهود ثلاثة من الباحثين الذين اقتفوا أثر البنيوية الأوربية ، وينتمون إلى بيئات عربية مختلفة ، وهم : (سيزا قاسم) و (وليد نجار) و (يمنى العيد) .

ثم تناول – بعد ذلك – المدرسة التى أطلق عليها أتباعها اسم (الأسلوبية الحديثة) وهى مدرسة أنجلو سكسونية ، يقوم منهجها على نقض الأساس الذى قامت عليه البنيوية الأوربية ، واستثمار أدواتها بطريقة جديدة ، فإذا كانت البنيوية تنظر إلى النص الأدبى على أنه مثل اللغة ، فإن الأسلوبية ترى أنه مجرد لغة ، ليس النص – حسب الفكر الأسلوبى مثل الجملة ، أو جملة كبيرة – كما يقول (بارت) – بل هو مجموعة من الجمل التى تتخذ الشفرة اللغوية نفسها المستخدمة فى اللغة المعتادة ، ولها الوظائف نفسها التى تحملها اللغة .

أما المبحث الثانى من الدراسة النظرية ، فيختص بتحليل (السرد) ، وقد بدأ بتحديد مفهوم السرد الروائي ، ثم أتبع ذلك بحديث عن السارد، والفرق بينه وبين كل من الراوى والعاكس ، ثم بين أنواع الرواه وأنواع الساردين ، ثم تحدث عن المحتوى السردى ودوره فى تشكيل السرد ، ثم عن وظائف السرد ، وعلاقتها

---

(١) تجدر الإشارة هنا إلى أن البنيويين لا يقرون بأن البنيوية مدينة بنشأتها للشكلية ، بل يرون أن البنيويين هم الذين اكتشفوا الشكلية الروسية بعد سنة ١٩٥٥ م ، أى بعد أن خمدت جذوتها بأكثر من ثلاثين سنة فى روسيا ، وبعد أن تفرق شملها وهاجر المبرزون من أعضائها إلى الغرب .

بالوظائف اللغوية عند (هاليداى)، ثم عن أساليب الخطاب السردى أو طرق الاستحضار؛ أى طرق استحضار الأفعال، والأزمنة، والهيئات، والأمكنة، والأحاديث، والأفكار. وأخيرا قدم الباحث تصورا لنموذج تحليلى يمكن استخدامه فى تحليل السرد الروائي، ويعتمد هذا النموذج على تقسيم السرد إلى ثلاث طبقات:

١- لغة السرد (أى ما يختص بحدود الجملة السردية) ويمكن من خلاله تناول اللغة السردية من حيث الإملاء، والألفاظ، والتركيب النحوى، والنظم، وصور الكلام.

٢- طرق الاستحضار السردى (وهى تتجاوز حدود الجملة) وتختص بأساليب السرد؛ وهى: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر، والتقرير السردى للأفعال أو للأحاديث، أو للأفكار.

٣- اتجاه السرد وتركيبه وحجمه (ويتجاوز التحليل هنا حدود الجملة وحدود الأسلوب أيضا)، ويختص بالكيفية التى يتركب عليها النص الروائي، من حيث الترتيب الزمانى والمكانى، ومن حيث تناسب الأحجام وتوافق الجزئيات.

ثانيا : الدراسة التطبيقية، وتعتمد على تحليل رواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم، حسب المنهج الأسلوبى الذى أقره البحث فى القسم النظرى، وبدأت الدراسة بتمهيد عن موقع الرواية من الروايات العربية، وعن دور صاحبها (فتحى غانم) فى تاريخ الرواية ومكانته واتجاهاته الفنية والثقافية، ثم تلا ذلك حديث عن الساردين فى الرواية، وعن الرؤى الخيالية فيها، ثم جاء تحليل الرواية فى ثلاثة مباحث:

الأول: اختص بالمستوى اللغوى فى الرواية: الإملاء وعلامات الترقيم، والألفاظ والصيغ الصرفية، التركيب النحوى، النظم، صور الكلام. وقد اعتمد الباحث فى تحليل هذا المستوى على نماذج انتقاها من أشكال مختلفة من

الرواية ، تمثل معظم طبقاتها وأساليبها ، وتقدم صورة تقريبية للغة الرواية ، وكان الأجدر به – حقيقة – أن يقدم تقريرًا إحصائيا ، يعتمد على الاستقصاء لا على الانتقاء، لكن طول الرواية يحول دون ذلك ، وقد اعتمد الأسلوبيون من قبل على العينات فى دراستهم للغة فى الرواية أو فى النثر عموما ، فهذا (Curts w Hayes) أستاذ اللغة الإنجليزية المساعد فى جامعة (نيبراسكا) يعتمد فى دراسته المقارنة عن أسلوب النثر عند (إدوارد جيبون) و(إرنست هيمنجواى) على مئتى جملة فحسب، اختار منها مئة جملة من أعمال (جيبون) النثرية ، ومئة جملة أخرى من أعمال (هيمنجواى)[1] ، كما أن (ليتش) و(شورت) فى كتابهما (الأسلوب فى الرواية) يعتمدان على نماذج فقط من (جوزيف كونراد) و(د.هـ لورنس) و(هنرى جيمس)[2] ، مما يدل على أن استخدام النماذج أو العينات لايؤدى الى انتقاص قيمة النتائج أو يخل بالتحليل ، وبخاصة فى مثل هذا البحث الذى لايهدف من الجانب التطبيقى سوى التدليل على صدق النظرية ، وتوضيحها بشكل علمى .

المبحث الثانى : وتناول طرق الاستحضار السردى فى الرواية ، طرق استحضار الأفعال ، وطرق استحضار الأحاديث ، وطرق استحضار الأفكار ، وموازنة كل طريقة وحجمها لدى كل سارد من الساردين الأربعة فى الرواية .

أما المبحث الثالث : فيكشف عن اتجاه السرد فى الرواية وحجمه ، وذلك من خلال الموازنة بين اتجاه الحكاية ، حسب تدرجها فى العالم الخيالى كما يرتسم فى ذهن القارئ ، وترتيبها فى النص ، باعتبار أن الاتجاه الوقائعى للحكاية هو الاتجاه السوى ، وأن نظام الحبك القائم على الترابط السببى يمثل الخروج على هذا النظام

* * *

(1) Curtis W. Hayes : A study in brose styles : Edward Gibbon and Ernest Hemingway . in : Linguistics and Literary style, P . 279 printed in U.S.A . 1970 by HOlt, Rinehart and Winston. INC .
(2) Geoffrey N. Leech and Mighael H. short : style in fidction Longman INC,1983 pp. 82 177 .

وهكذا يتمخض هذا البحث بقسميه النظرى والتطبيقى عن مجموعة من النتائج ، وهى :

١ – أنه حدد مفهوما دقيقا لمصطلح (السرد) ورسم معالم واضحة لمجالاته ، (وتحديد المفاهيم والمجالات الاصطلاحية أولى خطوات العلم) .

٢ – تمكن من خلال السرد أن يصل إلى جوهر النص ، بأسلوب منضبط ، أقرب إلى الموضوعية العلمية منه إلى الافتراضات أو الانطباعات الذاتية .

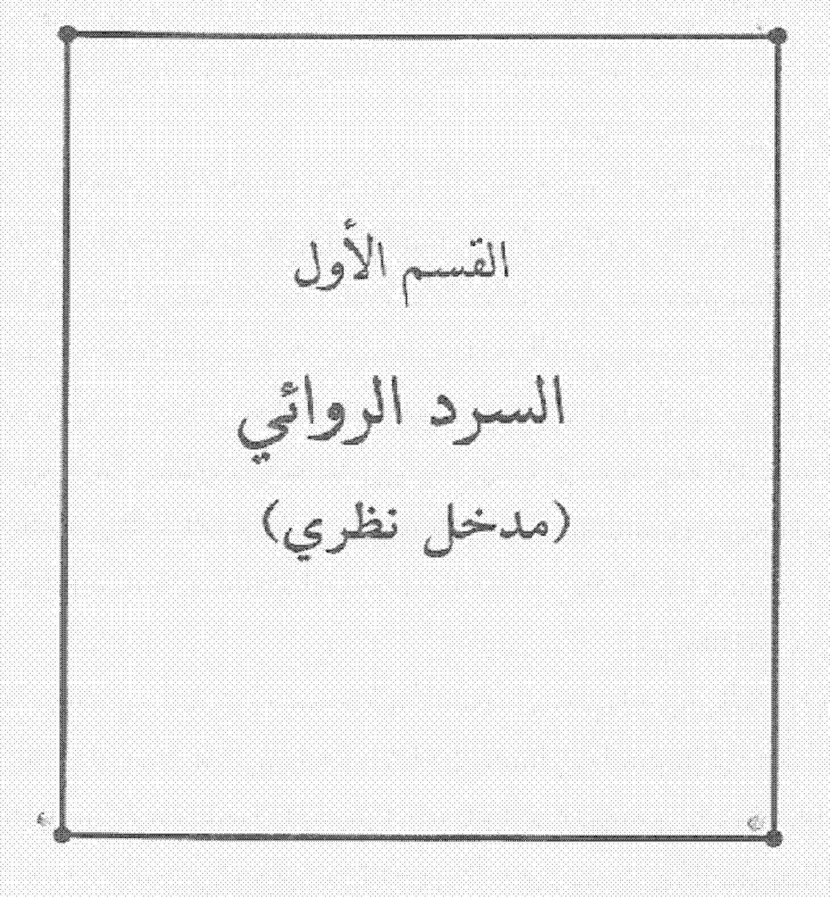
٣ – أثبت أنه يمكن الاستفادة من المناهج الغربية فى تحليل النصوص العربية بعد تطويعها لمنطق العقل العربى ، دون أن تؤدى هذه الإفادة الذوبان والتغريب . بل إلى إثبات الذات والبرهنة على القدرة على الأخذ والعطاء .

٤ – أنه مهد السبيل أمام دراسات قادمة تستوعب التجارب الأدبية العربية شكلا ومضمونا بأسلوب منضبط ، مثل دراسة سيميوطيقا السرد الروائي ، ودراسة الزمن السردى ، ودراسة أسلوب النص وأسلوب الكاتب ، وغيرها من الدراسات التى يتوقع لها أن تتبوأ مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية العربية .

وبعد .. فلعلى أكون قد وفقت إلى ما أملت ، وأصبت فيما قصدت ، فمن الله أستمد العون والتوفيق ، وعنده أدخر الأجر على الإحسان ، ومنه أطلب المغفرة على الإساءة ، إنه نعم المولى ونعم النصير .

وفى الختام : فإن فى عنق هذا البحث صنيعة ينبغى أن يشكر عليها فاعلها ، وعطاء ينبغى أن يشار إلى مصدره ؛ فقد كان اختيار هذا الموضوع ، والاهتداء الى المنهج الذى سار عليه ، وكذلك انتقاء النموذج الذى طبق عليه ، وليد لقاح فكرى أثمره لقائى بأستاذنا طه وادى ، وتتلمذى على يديه، فقد أحاط البحث بالرعاية منذ أن كان فكرة ، وقرأ مخطوطته بعد تمامه ، وأبدى العديد من الملاحظات والتصويبات ، التى كان لها أكبر الأثر فى خروجه على هذا الشكل .

* * *



القسم الأول

السرد الروائي

(مدخل نظري)

تمهيد

المداخل اللغوية لتحليل النص الروائى

يشبه أحد الكتاب الإنجليز التطور الذى حدث مؤخرا فى العلاقة بين اللغويات والدراسات الأدبية بالثورة[1] ؛ فقد أصبحت الدراسات الأدبية تعتمد أكثر مما كان عليه الحال فى الماضى على معطيات علم اللغة الحديث : وسائله ، ونظرياته ، ونتائجه . وبخاصة بعدما خطت الدراسات اللغوية خطوات رائدة ، نحو التقنين العلمى ، والتذرع بروح العلم وأدواته.

وقد كان لتلك العلاقة بين هذين الفرعين من الدراسة آثار متعددة ، تمثلت فى ظهور المناهج الشكلية ، والبنيوية بكل أشكالها ، وفى ظهور نوع جديد من الدراسات يعتمد على اللغويات وعلى الدرا سات الأدبية معا ، هو (الأسلوبيات) ، وتمثلت أيضا فى الاهتمام بالنص ، باعتباره الأثر اللغوى الملموس فى التجربة الأدبية ، والذى يمكن التعامل معه حسب العقلية العلمية الوضعية : عقلية العصر الحديث. كما أن الدراسات اللغوية لفتت الأنظار بقوة ، إلى المظهر التركيبى الظاهرى ، والمظهر التركيبى العميق ، فى النص الأدبى ، وربطت بين هذين المظهرين والدلالة الكلية التى تستقر فى عقل القارئ ، بعد قراءته للنص ، فيما عرف بعد ذلك باسم (سيميوطيقا النص) و (هيرميوطقا النص) .

ولم يكن التأثر من جانب الدراسات الأدبية فحسب ، بل كان من جانب الدراسات اللغوية أيضا ؛ إذ إن بعضا من اللسانيين ، أمثال (هاريس) قد تجاوز بالتحليل اللغوى حدود الجملة ، التى وضعها اللسانيون منذ (بلومفيد) حدا لمجالاتهم (باعتبارها — حسب التعريف الذى ينسب إليه — أكبر وحدة لسانية يمكن وصفها وصفا نحويا). تجاوز هاريس حدود الجملة ، وجعل الوصف النحوى اللسانى يتسع ليشمل الخطاب

---

(١) هو (Radolph Quirk) فى مقدمته لكتاب(Style in fiction) .

بوجه عام، أى أنه جعل الخطاب أو النص أكبر وحدة لسانية يمكن وصفها وصفا نحويا [١].

ومنذ أن أصبح (الخطاب) هو الوحدة الكبرى، التى يمكن وصفها وصفا نحويا، تجاوز اللسانيون المستويات المعهودة فى التحليل اللغوى، وأدخلوا فى مجالات الوصف اللسانى إمكانات جديدة، أخذت أدواتها من علوم: المنطق والنفس والجمال والسيميوطيقا [٢].

على أن التطور الذى كان ثمرة لهذا التلاقى، بين اللغويات والدراسات الأدبية، كان أسبق فى مجال الشعر منه فى مجال الرواية؛ لأن المعالجة اللغوية للنص الشعرى أيسر منها فى النص الروائى؛ فالوحدة النصية الروائية أطول من الوحدة النصية الشعرية، وبخاصة الشعر الغنائى، ولأن الرواية أكثر تعقيدا وتشابكا من الشعر، لاحتوائها على الشخصيات ووجهات النظر والأحداث والمواقف والأساليب واللهجات والأصوات المختلفة [٣]. إلا أن هذا التفاعل بين الدرس اللغوى والدراسات الأدبية الخاصة بتحليل النص عموما لم يثمر حتى الآن نظريات متكاملة، يمكن أن توصف بأنها علمية، وبخاصة فى مجال الرواية، وكل ما هنالك، أن مناهج التحليل والتفسير أصبحت أكثر انضباطا واقترابا من مناهج العلوم، وأبعد عن الانطباعية والذاتية [٤]. فتناول النص الروائى حسب المناهج البنيوية أو الأسلوبية أو غيرهما، لا يستوعب كل إمكانات النص، بل تظل هناك خبايا ولمحات يدخرها النص لكل قراءة جديدة، ولكل عصر جديد، السبب الذى دفع أحد رواد الأسلوبية وهو (Leospitzer) إلى القول: «إن الطريقة الوحيدة للخروج من هذا الركام (أى النص) هو القراءة ثم تكرار القراءة » [٥]: القراءة الواعية الناقدة المزودة بالذكاء والذوق والثقافة. على أن

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى ص ١٧.

(2) Robert DE Beaugrande and Wolf – Gang Dressler: Introduction to linguistics Longman INC 1981 PP. 14 29.

(3) Leech and Short: Style in fiction p. 3.

(٤) المرجع السابق ص٣.

(5) LEO SPITZER: Linguistics and Literary history. 1948 - in (Linguistics and Literary style) p. 21.

المنافذ التى تسربت منها الأفكار اللغوية إلى مجال دراسة النص الأدبى كانت متعددة ، وليس ذلك بغريب ؛ فالنص الأدبى نفسه ليس إلا أثرا لغويا، ودراسة تركيبه اللغوى غدت فرعا من فروع العلوم اللغوية ، يطلق عليه)لغويات النص (Text - Linguistics)أما فيما يتعلق بالدراسات الأدبية ، فقد أثمرت الأفكار اللغوية نظريات واتجاهات متعددة ، يمكن إجمالها فى مقولتين :

المقولة الأولى والأساسية ، تقوم على (أن النص يحمل بنية كلية تماثل تلك البنية الموجودة فى الجملة المفردة)[1] له نحوه كما للجملة نحوها ،وله صرفه كما للجملة صرفها، وله نظامه الدلالى الذى يشبه نظامها ،وهو يستخدم الشفرة نفسها التى تستخدمها الجملة - أواللغة بعامة- فى التبليغ . وتسرى عليه أحكام الجملة ، وتقسيماتها ، وأوصافها ؛ فالنص حسب هذة المقولة (جملة كبيرة) كما يقول (رولان بارت)[2]

أماالمقولة الثانية، فتعتمد على أن النص ليس كالجملة ، وإنما هو فى جوهره مجموعة من الجمل ، لا يختلف عن سائر اللغة ، من حيث الوظائف والتركيب والتشكيل ونظام التبليغ .

نتيجة لهاتين المقولتين ، ظهرت مدارس واتجاهات متعددة ، فى تحليل النص الروائى، تأثرت كلها بالدراسات اللغوية ،وأشهرهذه المدارس ثلاث :

- المدرسة الشكلية الروسية ، وحلقة براغ اللغوية .
- البنيوية الأوربية .
- الأسلوبية الجديدة .

(1) Roger Fowler : Linguistic and the Novel - U.S.A. Methuen co. 1979 Preface P.X.

(٢) رولان بارت : النقد البنيوى للحكاية ترجمة أنطوان أبو زيد ط عويدات، بيروت سنة ١٩٨٨ ص ٩٥ .

الفصل الأول

المدرسة الشكلية وحلقة براغ اللغوية

لعل أقدم المحاولات التى اقتربت من النص الأدبى، وحاولت دراسته بأدوات وتقنيات مستمدة من العلم، ومن المنجزات اللسانية خاصة، تلك المحاولات التى ترددت أصداؤها فى الربع الأول من هذا القرن، فى الأوساط اللغوية والأدبية فى موسكو، ثم فى براغ، على أيدى أمثال كل من (شكلوفسكى) و(توماشفسكى) و(جاكوبسون) و (بروب) و(باختين) وغيرهم من أنصار المدرسة الشكلية الروسية وأعضاء حلقة براغ اللغوية .

ويقوم فكر هؤلاء العلماء على : رفض المفاهيم القديمة، الخاصة بالنظر إلى لغة الشعر على أنها منظومة من الصور، وعلى التخلى عن النظريات النقدية القديمة القائمة على تقسيم النص الأدبى إلى شكل ومضمون، واستبدالها برؤية جديدة، تعتمد على أن النص عبارة عن استخدام خاص للغة[1] . كما أنهم رفضوا أسس النقد التأملى، القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفردى، ووجهوا اهتماماتهم إلى الجسد الموضوعى الملموس فى التجربة الأدبية (أى النص) بأدوات مستمدة من علم اللغة، ذلك العلم الذى كانت دراساته بمثابة الفتح الجديد فى مجال العلوم الإنسانية عامة، ولم يكتف الشكلانيون بأن يكون النص هو الموضوع الأساسى للبحث الأدبى اللغوى، بل رأوا أن الموضوع الجوهرى ليس الأدب، وإنما هو (الأدبية)، هذه الأدبية النصية يمكن فهمها من خلال الرؤى المتعددة للشكلية، والتى يمكن إجمالها فى ثلاثة أشكال :

الشكل الأول : وتعتمد الرؤية فيه على تحديد موضوع (علم الأدب = النقد)، يقول (إيخنباوم) فى مقاله (نظرية المنهج الشكلى) : «إن رومان جاكوبسون هو الذى أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية، حين قال : «إن موضوع العلم الأدبى ليس هو الأدب، وإنما الأدبية» . أى ما يجعل من عمل ما عملًا أدبيًا»[2] . لكن ما الفرق بين

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة جابر عصفور ط دار الفكر . سنة ١٩٩١ ص ٢٣ .

(٢) إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس . ترجمة إبراهيم الخطيب، ط مؤسسة=

الأدب والأدبية ؟ وما الذى يجعل من عمل ما عملاً أدبياً ؟

اختلفت تفسيرات الشكلانيين حول هذا الموضوع ؛ فمنهم من تناولها تحت موضوع «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» مثل (ياكو بنسكى) و (موخاروفسكى) ، ومنهم من تناولها تحت مفهوم (التحفيز) و (الحوافز) ، كما هو الحال مع (شلوفسكى) و (توما شفسكى) ، وإن كان الأخيران قد اختلفا اختلافاً بيّنًا حول مفهومى الحوافز والتحفيز ؛ لأنهما ربطا ذلك بمفهومين آخرين هما المبنى الحكائى والمتن الحكائى .

وتقوم فكرة (موخاروفسكى) على رؤية النص الأدبى على أنه خروج لغوى على الطراز المعيارى العلمى للغة المعتادة ؛ إذ يرى أن هناك لغة معيارية معتادة تتبوأ الوظيفة التوصيلية فيها مكان الصدارة ، ويطلق على هذه اللغة «اللغة المعيارية» Language Standard ؛ وهى لغة الأحداث اليومية ، ولغة التجارب ، والعمل ، والصحافة .

وهناك لغة أخرى تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة ، بل على تكسيرها والتمرد عليها ، ويطلق على هذه اللغة الثانية (اللغة الشعرية) (Poetic Language) . اللغة الأولى نفعية مباشرة ، والثانية فنية ملتوية، الأولى تواصلية ، والثانية إنشائية [1] .

والأديب فى النص يحول اللغة غير الفنية إلى اللغة الفنية ، فهو – على مستوى الكلمات – يستخدم الكلمات فى غير ما وضعت له ، ويسمى الأشياء بغير مسمياتها ، وعلى مستوى التركيب يكسر رتابة اللغة ، ويعيد تركيبها بطريقة خاصة ، إنه يصنع من اللغة العقلانية التى تستهدف الإقناع أو الإخبار لغة لا عقلانية ، تستهدف الاستمالة ،

= الأبحاث العربية ، بيروت ، والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط سنة ١٩٨٢ ص ٣٥ .

(١) جين موخاروفسكى : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة ألفت الروبى ، فصول ، العدد الأول ، الجزء الخامس سنة ١٩٨٤ م .

وتجدر الإشارة إلى أن فكرة تقسيم اللغة إلى معيارية وشعرية كانت فى أذهان الباحثين العرب عندما تحدثوا عن لغة الشعر، ولعل تفريق ابن المعتز فى كتابه (البديع) بين الاستعارة البديعية والاستعارة غير البديعية يفهم منه ذلك . وكذلك تفريق كل من الفارابى وابن سينا بين المقولات المنطقية والمقولات الشعرية ، وكذلك تفريق الرازى فى (التفسير الكبير) بين لغة الشعر ولغة الحكمة ، لكن إشارات هؤلاء العلماء لم تستثمر من قبل الشراح الذين حولوها عن مقاصدها .

عن طريق التخييل ، والتصوير ، والتغريب .

ويلخص (ياكوبنسكى) هذا الفرق بين اللغة المعيارية – أو اللغة اليومية ، كما يسميها هو – واللغة الشعرية قائلا : «إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة فى كل حالة على حدة ، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف علمى صرف ؛ أى للتوصيل ،فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية ، حيث لايكون للمكونات اللسانية أى قيمة مستقلة ، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل ، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى ، وهى موجودة بالفعل ، حيث يتراجع الهدف العملى إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفى تماما – فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة» [١] .

وقد كان لهذه الرؤية المزدوجة للغة المستخدمة فى النص أثرها فى تحليل الخطاب الروائى، عند الأسلوبيين فيما بعد ، حيث رأوا أن الخروج على السواء اللغوى لايتم على طريقة واحدة ، بل تدخل فيه مؤثرات كثيرة تعمل على تنويعه ، منها اختلاف الكتاب ، واختلاف العصور ، واختلاف الأنواع الأدبية ، واختلاف النصوص ذاتها ، وهو ما عرف بأسلوب الكاتب ،وأسلوب العصر ، وأسلوب الشعر ، وأسلوب الرواية، وأسلوب النص .

وكما ميز الشكليون بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فإنهم ميزوا أيضا بين الحكاية – بوصفها المادة الغفل التى لم تشكل بعد – والحبكة ، وهى المظهر الشعرى المشكّل أو المصنوع ، وعلى هذا فإنهم يربطون بين : اللغة المعيارية والحكاية ، واللغة الشعرية والحبكة ، والفارق بين الحكاية والحبكة ، أن الأولى تقوم على توالى الأحداث فى خيط زمانى منتظم كما تقع فى الحياة ، بينما الحبكة تقوم على منطق آخر هو السببية . فالحبكة لا تسير حسب الاتجاه الذى تسير عليه الحكاية ، ولا تتبع الأنظمة والمعايير التى تبنى عليها ، فإذا كانت الحكاية تسير فى اتجاه واحد إلى الأمام فى الزمان ، حيث يأتى أولاً السبت ثم الأحد ثم الاثنين ... وهكذا ، فإن الحبكة يمكن أن تنقض هذا

---

(١) إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلى : نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ص٣٧.

الترتيب الزمانى ، فتقفز إلى المستقبل ، وتعود إلى الماضى ، وتدور حول الحاضر ، وقد تسرع الأحداث فى الحبكة ، وقد تبطىء ، أو تتوقف ، فى الوقت الذى تتوالى فيه حلقات الحكاية بانتظام .

وهكذا نرى هذا التقسيم الثنائى (الحكاية – الحبكة) يلتقى مع التقسيم السابق (اللغة المعيارية – اللغة الشعرية) فى تصور واحد ، وهو أن هناك مادة غير فنية لم تشكل ، وهناك تشكيل وصناعة لهذه المادة ، وهذا التشكيل هو مادة الفن ، أو (الأدبية) كما يسميها الشكليون .

ولكن كيف يتم تحويل المادة غير الفنية إلى هيكل فنى ؟

بعبارة أكثر وضوحا ، كيف يتم تحويل الحكاية إلى حبكة ؟

يرى الشكليون أن الحبكة تتم عن طريق ما أسموه بالتحفيز أو التغريب (Motivation) ، فهم يرون أن العادة تجعل الإنسان يدرك الأشياء إدراكا آليا – سواء أكانت هذه الأشياء هى اللغة أم العالم – ومن ثم فهو ادراك سقيم ، يشبه الغياب عن حيز الإدراك ، فالإنسان نتيجة لهذه الآلية ، قد يستخدم الكلمة مئات المرات ، لكنه لا ينتبه إلى حقيقة معناها ، أو إلى ما تحويه من جمال موسيقى ، بسبب الآلية ، وقد لا يرى – نتيجة لهذه الآلية أيضا – ما فى منزله من عيوب أو حسنات ، وقد لا يدرك ما تحول إليه أبناؤه من نمو ، أو ما تحول إليه هو من شيخوخة ، لكن الفن يعمل على تجديد الأشياء وكسر رتابة اللغة وآليتها ، وعلى تغريب العالم ، فالفنان ينظر إلى العالم بعينى طفل ، وهذا التغريب ينبغى أن يكون هدفا من أهداف الفن ، وأداة من أدواته ، كما أن دور التحفيز لا يقتصر – عند الشكليين – على مجرد التغريب فحسب ، بل يعمل على قبول العالم المصور ، وربطه بالواقع ، فالواقعية فى الفن ليست إلا شكلا من أشكال التحفيز ، كما أن الشكليين يدخلون فى إطاره ، دفع الشخصيات ، أو إعاقتها ، أو التحكم فى علاقاتها . ويفرق الشكليون بين (**التحفيز**) و (**الحوافز**) فإذا كان التحفيز عندهم يعنى التغريب ، فإن الحوافز لديهم هى أصغر وحدات فى الحبكة ، هى الجزء الذى لا يتجزأ فى عالم الحكى ، وكما أن اللغويين يقسمون الوحدات الصوتية إلى (فونيمات)

و(مورفيمات) فإن الشكليين يقسمون الحوافز إلى : حوافز لا تتطلبها الحبكة ، وليس لها وظيفة دلالية أو جمالية ، وحوافز تتطلبها الحبكة ، ولها وظائف دلالية وجمالية [1].

ولم يتفق الشكلانيون على موقع الحوافز من الحبكة ، أو على دورها فى تشكيلها ، فـ(شلوفسكى) يرى أن الحوافز أجزاء تنتمى أصلا إلى (المتن الحكائى) ، فهو يطلق على الوحدات الحكائية الصغرى المحركة لفواصل الحكى اسم (الحوافز) ، وقد شاع هذا المفهوم فى الدراسات المقارنة الخاصة بالحكايات الشعبية ، حيث تدرس الحوافز بوصفها الصيغ المشتركة بين أعمال أدبية مختلفة ، مثل الأحداث المعبرة عن قسوة زوجة الأب ، ودور الحموات فى إفساد حياة الأزواج ، وغير ذلك.

أما (توماشفسكى) فيقدم مفهوما آخر للحافز ، يعتمد على نظريته التى أطلق عليها (نظرية الأغراض) حيث ينظر إلى العمل الأدبى على أنه يشكل بنية هرمية الشكل من الأغراض ، فالنص فى مجمله يحمل غرضا كبيرا ، وتتعدد أجزاؤه تبعا لتعدد أغراضه الأصغر ، فكل جزء يحمل غرضا مستقلا ، وهذا الجزء يمكن تفكيكه أيضا إلى وحدات غرضية صغرى ، لكل منها غرض مستقل ، والوحدات الصغرى يمكن تفكيكها أيضا إلى وحدات أصغر ، وفى النهاية نصل إلى وحدات لا يمكن تفكيكها ، وتتمثل فى جمل لغوية مثل « حل المساء » « مات البطل » وهذه الوحدات الصغرى هى التى يطلق عليها توماشفسكى اسم الحوافز ، وهكذا يمكن تشبيه الحوافز عنده بالعناصر الكيميائية فى الطبيعة .

هذه الوحدات الغرضية الصغرى التى لا تقبل التجزىء والتى يسميها توماشفسكى (الحوافز) هى – عنده – اللبنات التى يشيد منها (المبنى الحكائى) الذى هو الحبكة ، وهى ذاتها اللبنات التى يشكل منها (المتن الحكائى) أى الحكاية.

فإذا جاءت الحوافز متتابعة زمنيا شكلت المتن الحكائى ، أما إذا جاءت مترابطة ترابطا سببيا أو ترابطاً يقتضيه الفن فإنها حينئذ تشكل المبنى الحكائى ، يقول موضحا ذلك : «يظهر المتن الحكائى لمجموعة من الحوافز متتابعة زمنيا ، وحسب السبب والنتيجة كما يتجلى المبنى الحكائى لمجموعة هذه الحوافز ذاتها ، لكن مرتبة حسب التتابع

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ص ٣٢.

الذى تلتزمه فى العمل »[1] .

وهكذا يتفق كل من (شلوفسكى) و (توماشفسكى) حول النظر إلى النص الروائى على أنه ذو شقين : متن حكائى (Fable) ومبنى حكائى (Sujet) لكنهما يختلفان حول موضع الحوافز من هذين الشقين . فتوماشفسكى خلافا لشلوفسكى يرى أن الحوافز تدخل فى نسيج المتن الحكائى والمبنى الحكائى معا ، بنسب متفاوتة ، وطرق مختلفة فى التشكيل ، فالحوافز فى المتن الحكائى تعتبر العناصر الأولية للمادة الغفل ، وهى ذاتها تستخدم فى صياغة المبنى الحكائى ، الذى يتخذ مجموعة من الأطر والأشكال ، هذه الأطر أو الأشكال يطلق عليها اسم (الأنساق) ، ويقصد منها طرق ترابط البنية فى الحبكة ، وذلك مثل (البناء المتدرج) و (البناء المتوازن) و (البناء المؤطر) وغير ذلك . فالحوافز – عنده – تكون فى المتن الحكائى كما هى تحت اسم (الحوافز) لكنها إذا دخلت فى إطار المبنى الحكائى واتخذت الأشكال الجديدة للحبكة أصبحت تسمى (الأنساق) – وهما معا – أى الأنساق والحوافز – يشكلان المنعطفات العامة للحكى ، ويبلوران قوانينه التى لا يخرج عنها ، ويصنعان فى الوقت نفسه شكلا متوازيا يشبه توازى النحو والصرف فى الجملة .

لكن الحوافز عند (توماشفسكى) ليست على نمط واحد ، أو على درجة واحدة من الأهمية ، فليس شرطا أن تذكر الحوافز الموجودة فى المتن الحكائى كلها فى المبنى الحكائى، بل يمكن تجاهل العديد منها ، فهناك حوافز يمكن تجاهلها ، وهناك حوافز لا يمكن تجاهلها ، ويطلق على النوع الأول اسم (الحوافز الحرة) ، أما النوع الثانى الذى لا يمكن الاستغناء عنه فيسميه (الحوافز المشتركة) ، وعلى هذا النوع الثانى يقوم جوهر المتن الحكائى ، أما النوع الأول الذى يمكن الاستغناء عنه فيدخل فى صياغة المبنى الحكائى اختيارا ، وليس اضطرارا ، وهو يأتى على هيئة تفاصيل تسود السرد ، ويمكن الاستغناء عنها ، مثل الأخبار الجانبية ، والأوصاف المفرطة فى التدقيق ، والملاحظات ، والتعليقات ، وأحاديث النفس ، وغير ذلك .

من جانب آخر يقم (توماشفسكى) الحوافز إلى قسمين : حوافز تعمل على تغيير الوضعيات النمطية فى العالم القصصى ، ويسميها (حوافز دينامية) ، وحوافز أخرى لا

---

(١) توماشفسكى : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانيين الروس ، صـ١٨١ .

تعمل على تغيير شيء في الحكاية ، ويسميها (حوافز قارة) [1] . ويعتمد المتن الحكائي – عنده – على فواصل رئيسية ، هي الحوافز الديناميكية ، وتمثل الانتقال في الحكاية من وضعية إلى وضعية أخرى ، مثل الانتقال في قصة ثورية مثلاً من الخنوع إلى الثورة ، والانتقال من الثورة إلى التعقل وإظهار المطالب ، والانتقال من المطالبة والكفاح إلى المحافظة على المكاسب ، وهكذا ، على أن كل وضعية لا بد أن تقوم على صراع بين المصالح ، سواء أكانت المصالح خاصة بالشخصيات ، أم تعم الفئات والطبقات الاجتماعية ، ومن خلال تشابك المصالح وتعارضها ينشأ الصراع الذى يزداد نتيجة لحركة الأفعال ومرور الزمن وديناميكية الحوافز ، ومن ثم ينشأ الشكل الدرامى ، الذى تتخذ الحبكة فيه الشكل الهرمى الذى يحتوى على عقدة وحل [2] .

هذه العناصر بكل أقسامها ، والمسماة بـ(الحوافز) هى المواد التى يتكون منها المتن الحكائى ، وهى نفسها اللبنات الأساسية التى يتكون منها المبنى الحكائى ، لكن الكاتب يعرضها فى المبنى على مراحل ، وبترتيب يختلف باختلاف أساليب السرد ، فقد يبدأ الكاتب سرد القصة بإحدى الوضعيات المستقرة ، وقد يبدأ بالفعل وهو فى حالة فورته وأثناء تطوره ، ثم تتسرب الوضعية التى كانت مستقرة قبل التغير ، من خلال الأحاديث الجانبية أو التعليقات أو غيرها من الوحدات الصغرى التى أطلق عليها (توماشفسكى) الحوافز الحرة ، وقد يبدأ الكاتب السرد بوضعية ما ، ثم تسير القصة فى اتجاه زمانى إلى الأمام عن طريق (الديناميكية المشتركة) وفى الوقت نفسه ترتد إلى الوراء بشكل مطرد أو مضطرب ، عن طريق الحوافز الحرة .

إن هذه الأشكال التى يتخذها نظام تنسيق الحوافز فى المبنى الحكائى هو المعروف بالتحفيز ، وهذا النظام لا يعدو كونه مجموعة من الأشكال المستقرة فى الحكايات والقصص وهى المعروفة بالأنساق .

ويحصر (توماشفسكى) أنساق التحفيز فى أربعة أنواع هى :

١ – **التحفيز التأليفى** : ويقصد به تحقيق هدف الاقتصاد والتركيز فى مجال الحوافز

---

(١) المرجع السابق : ص ١٨٤ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٨٥ .

وإحكام البنية وترابطها ، فالعناصر أو الحوافز المذكورة فى الوصف ، أو فى الحوار ، أو فى التقارير ، أو فى الرسائل ، داخل الرواية ، لا ينبغى – حسب هذا النسق – أن تلقى هكذا فى ساحة الرواية ، دون قصد أو ضابط ، أو وظيفة ، أو دور ، فالتليفون يذكر فى بداية النص ليستخدم فى وسط النص ، أو فى آخره ، أو ليدل على شىء أو صفة ، وإذا ذكر مسدس فى الرواية ، فينبغى أن يكون هناك قتل ، أو تهديد به ، وفى هذا المجال ينقل (توماشفسكى) عبارة لـ (تشيكوف) يقول فيها : « إذا ما قيل لنا فى بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا فى الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه »[1] .

وقد يذكر الحافز ولا يستخدم هذا الاستخدام ، بل تكون له وظيفة أخرى ، مثل الدلالة على حالة ، أو على هيئة ، أو على صفة تكمل عناصر الجو العام للقصة ، أو تكون جزءا لا غنى عنه بالنسبة للشخصيات الفاعلة ، وذلك مثل ذكر القمر عند الحديث عن العشق ، وذكر السواد عند الحديث عن الموت ، وهكذا ، وقد تكون الحوافز مذكورة للدلالة على المفارقة ، وذلك مثل الحديث عن حصول الشخصية على وسام أو جائزة الموظف المثالى ، فى الوقت الذى يتقاضى فيه مقداراً من المال على سبيل الرشوة ، أو الاختلاس والسرقة ، ومثل الحديث عن حادث ولادة ساعة موت البطل ، وقد يكون الهدف من ذكر الحافز ، مجرد التحريف ، أو صرف الانتباه عن مسار الحبكة ، كما فى الروايات البوليسية التى تأتى التحفيزات فيها بهدف تضليل القارىء وتعمية الحل . الكاتب فى سبيل هذه الأهداف – يخرج بالنسق الحكائى عن المألوف والمعتاد ، فقد يعدل فى الترتيب ، وقد يحذف ، أو يمزج بعض الأحداث فى بعض .. إلخ .

٢ – **التحفيز الواقعى** : ويأتى بهدف الإيهام بالصدق وبالواقعية ، ويكون ذلك عن طريق إدراج مواد غير أدبية فى نسيج العمل الأدبى ، مثل أسماء الشخصيات التاريخية ، أو المدن والدول والأماكن الحقيقية ، أو ربط أحداث الرواية بأحداث تاريخية عامة ، مثل تحديد السنوات ، أو ذكر الثورات ، والانقلابات الحقيقية فى الواقع ، أو غير ذلك .

---

(١) المرجع السابق : ص ١٩٤ .

ويأتى التحفيز الواقعى أيضا عن طريق استخدام القيم الواقعية المعاصرة ، أو التى اندثرت نتيجة لتطور العقل الإنسانى وتطور العلم ؛ فالأسطورة - مثلا - كانت جزءا من الواقع يوما ما ، بل كانت هى التفسير المقبول لحركة الواقع ، لكنها فى الفن تستخدم بوصفها طريقة فى التحفيز ، ومثل ذلك أيضا السير والتواريخ القديمة التى ثبت بطلانها ، أو التى لم يثبت العلم صحتها .

٣- التحفيز الجمالى : فقد يتم اختيار الحوافز المدرجة فى المبنى الحكائى بناء على التحفيز الجمالى ، على أسس جمالية ؛ أى أن التنظيم قد يتم بناءً على مطالب جمالية ، تخضع لقيم الفن والجمال ، وذلك مثل اختيار الحوافز المتناغمة أو المتوازية ، أو المتشابهة أو المتقابلة ، لإبراز عنصرى الإيقاع والتغريب ، وتشكيل الصور ؛ فالعناصر إذا كانت العلاقة بينها مجرد الاختلاف ، فإنها حينئذ لا تحمل أى جانب إيقاعى ، أما إذا كان الاختلاف قائماً على تبادل حركة الإيقاع ، فالتشابه والتنافر أو التقابل حينئذ هما اللذان يصنعان النغم .

٤- التحفيز السيكولوجى : ويتعلق هذا النوع باختيار الأفعال الصادرة عن الشخصيات ، حسب الخصائص المزاجية لها ، أو اختيار الحوافز الملائمة للحالة المزاجية للراوى أو الكاتب ، وترتيبها حسب تطور هذه الحالة .

على وجه الإجمال فإن الشكليين يدرجون فى إطار التحفيز ، كل العوامل التى تساعد على قبول العالم الروائى المغرّب الشعرى الذى يكسر رتابة المألوف ، وعلى منطقية تركيبه ، عن طريق الربط بين منطق الفن القائم على التغريب ، والمنطق المرجعى التاريخى القائم على الرتابة ، كما أدرجوا فى إطار التحفيز أيضا ، العوامل التى تدفع الشخصيات ، أو تعيقها ، أو تحكم علاقاتها ، وهكذا يحصر هذا الفريق موضوع العلم الأدبى فى (الأدبية) ، لكن مفهوم الأدبية عند (موخاروفسكى) يرادف مفهوم الشعرية، أما عند (توماشفسكى) فيرادف مفهوم التحفيز .

وهذه الأفكار الشكلية عن التحفيز ، كان لها أثرها فيما بعد ، على تحليلات البنيويين من أمثال (تودروف) و (جريماس) حيث أقام (تودروف) نموذجه التحليلى أيضا على تقسيم النص إلى حوافز ، وقسم الحوافز نفسها إلى : حوافز إيجابية ، وحوافز

سلبية، وحصر الحوافز الإيجابية فى ثلاثة أنواع ، وهى : الرغبة ، والتواصل ، والمشاركة، كما حصر الحوافز السلبية فى ثلاثة أيضا ، وهى : الكراهية ، والجهر ، والإعاقة [1] .

وبهذا فإن أى حافز (أى عنصر أولى لا يقبل التجزىء) فى القصة لايخرج – عند تودروف – عن هذه الأشكال الستة . أما (جريماس) فقد أقام على فكرة التحفيز نظرية جديدة تسمى « نظرية الفاعل الدلالى » أو (نظرية العامل) ، وهى نظرية لغوية سيميوطيقية ، تعتمد فى مجال الرواية ، على المشابهة بين النص الروائى والجملة ، فى احتواء كل منهما ، على : مسند « فعل » ومسند إليه « فاعل » أو « شخصية » ، وتفرع عن ذلك تقسيم جريماس الشهير لأدوار الفاعل فى النص الروائى إلى ستة أدوار : المرسل ، والفاعل ، والمرسل إليه ، والمساعد ، والموضوع و المعيق [2] .

الشكل الثانى : ويتعلق بالبنى الثابتة والهيئات المتغيرة للحكاية فى تحليل (بروب) للحكاية الشعبية ، وهى فكرة تترسم التقسيم الذى أرسى قواعده (سوسير) فى نظريته عن اللغة والكلام ، فكما أن (سوسير) كان يرى أن هناك بنية لغوية ثابتة يتناقلها الناس من جيل إلى جيل ، وهى (اللغة) language وأن هناك استخدامات فردية متنوعة لهذه اللغة ، يطلق عليها مصطلح الكلام (Parol) ، فإن (بروب) حاول كذلك أن يستنبط عددا من البنى الثابتة ، أو الأنساق التى استقرت فى بناء الحكايات الشعبية ، وأخذ القصاص يتناقلونها من جيل إلى جيل ومن شعب إلى آخر . هذه الأنساق التى استقرت فى صلب البنية الحكائية ، أصبحت بمثابة الهياكل التى يعتمد عليها بناؤها ، أصبحت لغة . وفى مقابل هذه الأنساق أو البنى الثابتة تقوم الاستخدامات الشخصية أو الذاتية ، والتى تختلف باختلاف الأشخاص ، وباختلاف البيئات ، والعصور .

وتقوم البنى الثابتة عند (بروب) على أنماط من تركيب الحكايات والشخصيات

---

(١) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى ، ط دار الفارابى بيروت ، سنة ١٩٩٠ ص٥١ .

(٢) صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . الأنجلو المصرية ، سنة ١٩٨٠ ص ١٥٨ .

والعلاقات يشبه التراكيب النحوية فى اللغة ، أما تركيب الحكاية عنده فيأخذ ثلاثة محاور أو أجزاء .

الأول : الخروج ؛ أى خروج البطل من البيت ، أو خروجه على الطاعة أو على الأعراف الاجتماعية المستقرة .

الثانى : الإعاقة ، وهى عوائق تقف فى طريق البطل ، ثم معاناته فى التفاعل مع هذه العوائق ومحاولة التغلب عليها .

الثالث : الحل الذى يتمكن البطل فيه من التغلب على هذه العوائق ، ومن ثم تغيير نمط الحياة الفردية أو الاجتماعية ، وجعلها تسير على نظام جديد ، أو اندحار البطل أو انهزامه أو موته ، واستمرار الحياة كما كانت قبل خروجه .

وأما الأشكال التى تتخذها العلاقات داخل إطار الحكاية ، فإن (بروب) يحصر هذه العلاقات فى إحدى وثلاثين علاقة ، استنبطها من استقرائه للحكايات الشعبية ، وبخاصة حكايات الجنيات فى الأدب الشعبى الروسى وسماها (الوظائف) مثل علاقات : الابتعاد ، والتحريم ، وارتكاب المحرم .. إلخ [1] .

ويطلق بروب على هذا التحليل اسم (صرف الحكاية) مما يدل على مقصده فى إيجاد صيغ أدبية على نمط الصيغ اللغوية ، التى قطعت شوطا فى مجال التقنين وضبط النتائج .

الشكل الثالث : وجاء فيه (باختين) بنظرية أسلوبية جديدة ، تعد امتدادا للمدرسة الشكلية الروسية ، أو مرحلة متأخرة منها ، حيث حاول (باختين) أن يوائم بين الأفكار الماركسية التى سيطرت على الحياة العقلية فى روسيا وما حولها بعد الثورة البلشفية ، والأفكار الأسلوبية التى ظهرت على أيدى العلماء اللغويين فى موسكو وبراغ ، وقد اهتم (باختين) باللغة بوصفها خطابا ، وليس بوصفها نماذج نظرية تجريدية منطقية ، بوصفها لهجات تعبر عن أنماط المتحدثين بها وعن ثقافتهم وطبقاتهم الاجتماعية وخصائصهم الذاتية ، من ثم كانت هناك لغات أو لهجات متعددة يتحاور بها الناس فى المجتمع الواحد ، لغة العمال ، ولغة الرأسماليين ، ولغة الموظفين ...إلخ .

---

(١) المرجع السابق : ص ٩١ .

بل إن (باختين) يرى أن لكل واحد من أبناء هذه الطبقات لغته الخاصة به ، أو صوته المعبر عنه . تخلى (باختين) - إذن - عن النظر إلى اللغة بوصفها مادة مستقلة قائمة بذاتها ، ونظر إليها بوصفها خطابا أو قولا مرتبطا بقائل وبمتلق .

ويرى باختين أن الصراع الطبقى الذى تدور رحاه فى المجتمع بين الطبقات ، يدور صراع طبقى مثله بين هذه اللغات أو اللهجات ، ويرى أيضا أن الرواية تنقل هذا الصراع اللغوى وتظهره ، فباختين يربط بين الوعى الأيديولوجى واللغة ، فإذا كان (بوشكين) يقيم فصله بين الطبقات الاجتماعية على أساس الفهم ، أو على أساس التركيب المنطقى لأسس الفكر وطرقه ، فى قوله : « إن الطبقة الراقية لها طريقتها الخاصة فى التفكير وأحكامها المسبقة التى لا يفهم من طرف طبقة أخرى »[1] . فإن باختين يرى أن اختلاف طبقة عن طبقة أخرى إنما يكون فقط عن طريق الاختلاف فى الوعى الأيديولوجى المتجسد فى اللغة ، وعلى الروائى أن ينقل هذا الصراع الذى يديره بين هذه العلاقات اللغوية فى الخطاب الروائى ، فالكلمات والجمل والعبارات تتخذ الأشكال نفسها التى تتخذها الطبقات المتحدثة بها ، فلغة الفلاحين جزء من حياة الفلاحين ، وجزء معبر عن وعيهم ، ولغة البورجوازيين جزء من حياتهم ووعيهم الأيديولوجى ، بل إنه يرى أن التفاوت بين لغة فلاح ولغة فلاح آخر يتم نتيجة للتفاوت فى هذا الوعى .

وكما أن الرواية - عند (باختين) - تنقل هذا الصراع داخل أسلوبها فإنها تحتوى على صراع آخر ، يتمثل فى اشتمالها على خليط من أشكال خطابية متعددة ، مثل الكتابات الأخلاقية ، والفلسفية ، والاستطرادية ، والخطب ، والمواعظ البلاغية ، والرسائل ، والمذكرات ، والسرد التقليدى ، وأحاديث الناس ، والأشعار . وهذه الأشكال الأسلوبية تتفاعل فيما بينها ، أو تتصارع ، داخل كيان النص الروائى ، لتشكل فى النهاية نسقا متجانسا ؛ لأنها تخضع لوحدة أسلوبية مهيمنة ، كأن تكون الرواية كلها على شكل رسالة ، أو على شكل المذكرات الشخصية ، أو غير ذلك ، أى أن النص

---

(١) توماشفسكى : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ٢٠٣ .

الروائى عند (باختين) عبارة عن تفاعل منظم بين وحدات متنوعة من الأساليب [(١)] .

ولا يوافق (باختين) على الأساس الذى اعتمدته التحليلات الأسلوبية التقليدية للرواية ؛ لأنها لم تفرق بين الخطاب الشعرى والخطاب الروائى ، على الرغم من الاختلاف الشاسع بينهما ، فالخطاب الشعرى قائم على التجانس الأسلوبى ، أما الخطاب الروائى فقائم على عدم التجانس اللغوى والأسلوبى ، بل على توليف العناصر المتنافرة . كما أن الأسلوبيات الشائعة فى عصر باختين لم تكشف – حسب قوله – عن ظاهرة الخطابات النوعية المضمنة فى خطابات أخرى ، فالعامل قد يضمن خطابه جزءا من خطاب البورجوازى على سبيل التقليد أو السخرية أو الحكاية ، والرسالة قد تحكى حوارًا دار بين اثنين، والحوار قد يتضمن حديثا وعظيا .. وهكذا تأتى الخطابات فى الرواية على شاكلة الخطابات فى المجتمع ، فكما أن خطابات أصحاب الحرف وسائر الطبقات الاجتماعية تتداخل فى صلب اللغة العامة للمجتمع الواحد ، فإن هذه الخطابات فى الرواية تتداخل فى صلب اللغة المسيطرة على الرواية وهى السرد، ولما كان المجتمع عند (باختين) كتلة من الصراع الناشىء أولا من اختلاف الطبقات ، وثانيا من اختلاف الأجيال ، وثالثا من اختلاف الأفراد ، فإن أسلوب الرواية لا بد أن يتسع لهذا الصراع نفسه ، متمثلا فى اللغة ، بالإضافة إلى صراعات لغوية أخرى ناشئة من أشكال تعبيرية مختلفة تتزاحم كلها داخل الرواية ، يقول (باختين) : « فى كل فترة تاريخية من الحياة الأيديولوجية واللفظية يمتلك كل جيل داخل كل واحدة من فئات المجتمع لغته ، فضلا عن ذلك – باختصار – فإن كل عهد له لهجته ومعجم مفرداته ونسقه فى التنبير الخاص ، وهى بدورها تتباين حسب الطبقة الاجتماعية والمؤسسة المدرسية وحسب عوامل أخرى فى التنضيد » [(٢)] .

على أن العالم الذى تشكله هذه اللغات – عند (باختين) – يقوم على اللامركزية ، دلاليا أو لفظيا ، سواء أكان فى الرواية أم فى خارجها ، هو عند باختين عالم غير موحد

---

(١) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، ط دار الفكر بيروت ، سنة ١٩٨٧م ، ص ٣٨

(٢) المرجع السابق : ص ٥٨ .

المركز ، بل تتوازن أبعاده حسب مقوماته ، عالم يقف هو والعالم الأيديولوجى ذو المركز الواحد الذى تمثله الملحمة على طرف نقيض ، وعلى هذا فإن اللغة عنده لا ينبغى أن تدرك بوصفها شكلا مطلقا من أشكال الفكر ، بل ينبغى أن تدرك باعتبارها أثرا ماديا للمتحدثين بها ، وتدل دلالة ملموسة على الصراع الناشب من جراء اختلاف وعيهم الأيديولوجى ، ووضعهم الاجتماعى ، وهكذا يعتمد (باختين) على أن اللغة فى الرواية جزء من المرجع الروائى ؛ أى المجتمع ، وأن الدارسين المهتمين بالشكل الروائى مهما حاولوا فصل أجزاء الرواية عن المرجع ، سواء الراوى أم الشخصيات أم الأحداث ، فإنهم لن يستطعوا فصل اللغة فى الرواية عن اللغة فى المجتمع ، لأن اللغة بطبيعتها مؤسسة مرجعية لا يمكن فصلها أو نزعها عن أصولها الاجتماعية ، بل لا يمكن تحريك الدلالة فى ثناياها دون استحضار إطارها المرجعى ، فتاريخ الكلمة هو الذى يشبعها بالدلالات ، (يقصد (باختين) تاريخ استخدامها) ، فالكلمة فى ذاتها لا تحمل أية مقومات صوتية ترتبط بمدلولات خاصة ، أو تعتمد على المشابهة بين أصواتها ومعانيها إلا فى كلمات قليلة فى كل لغة ، لكن هذه الكلمات ترتبط — من خلال الاستخدامات المتعددة — بمواقف ، ومعان ، وروائح ، وطعوم ، وظلال ، لا تنفك عنها ، حتى حين استخدامها فنيا ، وعلى هذا فإن الخطاب نفسه عند باختين — حتى فى النص الروائى — لا ينفك عن كونه ظاهرة اجتماعية [1] ، وأن الميزة فى الخطاب الروائى لا تكمن فى كونه صورة للمجتمع ، وإنما فى كونه صراعا طبقيا أيديولوجيا من خلال اللغات واللهجات [2] .

إن (باختين) هنا ينظر إلى الخطاب الروائى بوصفه تسجيلا أو تقليدا ساخرا « باروديا » للغات المجتمع فى الحياة المعيشة ، وكأن هم الروائى أن يجمع أشلاء الحياة بكل ما فيها من خلال اللهجات ، ولا يحاول الاستقلال عن وضعياتها ، رغم أن الرواية فى حقيقتها ليست كذلك — مهما تعالت صيحات كتاب الروايات الاشتراكية فى

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٠٤ .

مقدمات رواياتهم بأنهم لا يكتبون روايات ، وإنما يسجلون الحياة التى يعشونها – بل إن الرواية تستخدم الخطابات اللغوية الاجتماعية على أنها مجرد أدوات ، وألوان ، وعلامات ، يفيد الروائى منها فى عملية التشكيل التى تتم خلال الرواية ، ويمنحها هو منطقا جديدا ؛ لأنها فى الرواية تنتمى إلى عالم آخر ، غير العالم الذى انتزعت منه ، عالم مستقل بديل لعالم الواقع الذى قد يصوره الروائى ، أو ينتقده ، لكنه لا يحاكيه محاكاة نقل أو تقليد ؛ يقول «تودروف» : « الرواية لا تحاكى الواقع وإنما تخلقه »[1] . فاللهجة فى الرواية ليست إلا تحفيزا واقعيا ، ويجعل القراء يحسون بالواقع ويزدادون به وعياً – حسب مفهوم الشكليين للتحفيز – فكما أن الشخصيات فى الرواية ليست هى الشخصيات فى الواقع ، وإنما هى من صنع الكاتب ، فإن كلامها – أيضا – ليس هو كلام الناس ولا محاكاة لكلامهم ، وإنما هو صناعة فنية وأسلوب فنى يستخدم الكلمات والجمل التى تستخدم فى الحياة ، ويصنع قولا مختلفا ويتخذ شكلا جديدا من الخطاب هو الخطاب الفنى ، فالخطاب فى الرواية خطاب فنى يستخدم اللغة التى هى مؤسسة اجتماعية ، ويحتوى على طبقات متعددة من الخطابات المتداخلة والرؤى والأصوات والأساليب والمواقع – كما سوف يتضح ذلك خلال عرضنا لتحليل الخطاب الروائى ، عند المدرسة الأسلوبية الحديثة التى أفادت من نظرية باختين هذه وطورتها وأدخلتها حيز التطبيق – لكن رغبة باختين فى أن يوائم بين الفكر الماركسى القائم على الصراع الطبقى الأيديولوجى ، وعلى عدم فصل الفن عن الحياة وبين الفكر الأسلوبى القائم على النظر إلى النص بوصفه ظاهرة لغوية مستقلة مقطوعة الجذور ، هو الذى أورده هذه الموارد .

* * *

---

(١) تودروف : مفهوم الأدب ، ترجمة (منذر عياشى) ط النادى الأدبى جدة سنة ١٩٩٠ ، ص ١٢ .

الفصل الثانى

الاتجاهات البنيوية فى أوربا [1]

ظهرت الاتجاهات البنيوية فى أوربا مقتفية أثر الشكلية الروسية فى الإفادة من معطيات علم اللغة الحديث فى تحليل النص الروائى ، إلا أن البنيوية لم تكتف بالوجه الشكلى للنص ، بوصفه العنصر الأوحد القابل للفهم فى العمل الأدبى – كما فعلت الشكلية – بل إنها ترفض انقسام العمل الأدبى أساسا ، وترى أن النص وحدة مكونة من عناصر ممتزجة امتزاجا فنياً ، تتناغم فيه الأجزاء ، وتتجاوب فيه العلاقات ، مثله فى ذلك مثل وحدة الجملة فى اللغة ، حيث تتكون الجملة من عناصر وروابط ومستويات دلالية وتركيبية ، ويتكون النص كذلك من عناصر وروابط ومستويات دلالية وتركيبية تقطع العمل الأدبى طولا وعرضا وعمقا ، والمضمون فى الرواية – حسب النظرية البنيوية – ليس مستبعدا من العمل الأدبى ، لكن يجب أن ينظر إليه بوصفه أحد عناصر البناء الفنى للرواية ، بوصفه خيطا من خيوط البنية ، لا يتحقق إلا من خلالها .

لكن المنهج الذى اتبعه البنيويون فى بحثهم عن بنية النص الروائى لا يعتمد على استقراء النصوص واستنباط مقوماتها ، ولا يدين بنشأته إليها ، بل هو منهج تصورى ذهنى ، يفترض النموذج بل يقترضه ثم يحاول إثباته على ما يصدق عليه من النصوص ، والنموذج الذى تقوم عليه نظرية البنيوية فى تحليل الرواية مقترض من الألسنية ، و « الألسنية نفسها – كما يقول (رولان بارت) – نموذج مقترض » [2].

إن وصف المنهج البنيوى أو الألسنى بأنهما قائمان على نموذج مقترض ليس وصمة تدعو إلى التشكيك فيهما ؛ لأن اقتراض النتائج واستعارة المناهج فى ذاتها أمر مقرر فى أكثر العلوم انضباطا ، فالفيزياء مثلا تستعير الكثير من نظرياتها وقوانينها من

---

(١) آثرنا استخدام مصطلح (بنيوية) على مصطلح (بنائية) لاشتقاق الكلمة من (البنية) وليس البناء

(٢) رولان بارت : النقد البنيوى للحكاية ، ص ٩٣ .

الرياضيات ، ثـم تعمـل عـلى إثباتها وتبنيهـا ، إننا هنا لا نشكك فى طريقـة الاستعارة النظرية أو المنهجية ، وإنما نود أن نشير فقط إلى أن هذا المنهج المفترض إن كان قد أثمر نتـائج طيبـة فى مجـال الأدب يهمـل أكثر عنـاصر العمـل الأدبى أهميـة ، وهـى التفـرد ، والابتكـار ، والتمـرد عـلى الأنـماط المألوفـة أو الآليـة ، إنـه يهمـل الإبـداع بوجـه عـام . فالأدب دائما فى حالة ثورة وتمرد ، وكل عمـل أدبى يحـاول أن يتميز بخصوصـية تميـزه على ما سواه ، وحصر الأعمال الأدبيـة فى مجموعـة من القوالـب النحويـة يفقـده هـذه الميـزات . وهنـاك جانـب آخر يتعلـق بـالنموذج الـذى استعارته البنيويـة مـن النظريـة الألسنية ، هو جانب « البناء » ، أو « طبيعة البنية » ، وتقوم هذه الفكرة على أن النص فى ذاتـه يشـكل وحـدة يمكـن النظـر إليهـا بوصـفها كيانـا مسـتقلا ، وحـدة قابلـة فى ذاتها للتحليل ، دون الاستعانة بخيوط خارجية ، سواء من المؤلف ، أو البيئة ، أو العصر ، أو غير ذلك . وهو ما عبر عنه (رولان بارت) بعنوان مقالـة لـه كتبهـا سـنة ١٩٦٨ ، هـو «موت المؤلف» [١] . هذا الجانب ، رغم ما يتحلى به من ميزات وجهت الدراسة البنيوية إلى المقومات الداخلية الفيزيقيـة للنص ، إلا أنـه يقطـع الـنص عـن جـذوره ومواقعـه ، ويفترض فيه الاستقلال عن الجوانب التاريخية أو عوامل التطور ، ويتعامـل مـع الـنص فى سكونه لا فى حركته ، وبذلك فإنه يفقده المفاتيح الحقيقية لمغالقه ، ولا يمكن أن يفهم النص إلا من خلال وضعه فى إطاره التـاريخى والثقـافى ، أما التعامل معه بهـذه الآليـة الصماء ، التى تجعله يشبه الكتلة الصخرية المقطوعة الأنساب عن بيئتهـا وعـن عصرهـا وصانعها ، فلا يؤدى إلى فهم النص وتذوقه .

على أن البنيوية لم تلتزم فى تحليل النص الروائى بنموذج واحد ، ولم تصمد هى ذاتها أمام حركة التطور ، بل تعددت فيهـا الاتجاهـات ، وتشـعبت فيهـا وسـائل التحليـل ، وطورت من أدواتها ، وتخلى الكثيرون من أبنائها عن بعض اتجاهاتهم ، أو طوروها ، إلى درجة يمكن معها القول بأن هناك مدارس بنيوية ولـيس مدرسـة واحـدة ، وكـل منها لها نموذجها الخاص فى تحليل النص الروائى ، من هذه النماذج :

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٢٩ .

١ – نموذج (رولان بارت) : ويعتمد هذا النموذج على أن النص الروائى مثل الجملة ، أو على أنه «جملة كبيرة» فى كونه مشتملا على وحدات متداخلة ، تشبه وحدات الجملة فى جزئياتها ، وفى طريقة تركيبها ، فكما أن الجملة فى مستواها الصوتى تحتوى على "الفونيمات" و "المورفيمات" ، وفى مستواها الصرفى على الصيغ، وفى مستواها النحوى على المسند والمسند إليه .. إلخ ، فإن النص الروائى أيضا يحتوى على جزئيات كثيرة متداخلة تنتمى إلى مستويات متراكبة ، هذه الجزئيات تبدو من خلال الشكل الظاهرى للنص على هيئة كلمات وجمل وعلاقات أسلوبية ، وتبدو فى الهيكل الداخلى على هيئة أحداث وشخصيات ومواقف وأفكار وأحاديث، لكن مغزى الكلمات والجمل والعلاقات الأسلوبية لا يفهم إلا من خلال البناء المتراكب لكلا المستويين ، والبنية النصية لا تتم من خلال التوالى الأفقى لأى من المستويين ، وإنما يصحب السير فى توالى الاتجاه الأفقى الظاهرى المتمثل فى الكلمات والجمل ، توال آخر رأسى يقطع العمل الأدبى كله فى وقت واحد .

يشرح ذلك (رولان بارت) فى تحليله للنص السردى بقوله : «أن تقرأ سردا لا يعنى فقط أن تمر من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز مستوى إلى آخر» [1] . ثم يقترح أن يقسم النص ثلاثة مستويات :

(أ) مستوى الوظائف . (ب) مستوى الأعمال . (ج) مستوى الإنشاء .

أولا – الوظائف : ويقصد بها تلك الوحدات الصغيرة التى يمكن أن يقسم على أساسها القول الروائى ، فكل جزئية من جزئيات المستوى الكلامى فى الرواية ، يفترض أنها ذات وظيفة ، وأنها ذات معنى ، حتى أصغر التفصيلات والحركات والأوصاف والعلاقات ، حتى تلك الأجزاء التى ينظر إليها على أنها لون من الاستطراد ، كل جزئية لها معنى ، وهى فى الوقت نفسه جزء من البنية الكلية ، سواء أكانت هذه البنية الكلية محكمة أم مفككة ، فقد تكون الوظيفة المنوطة بإحدى الوحدات هى العمل على ترابط البنية ، وقد تكون وظيفة وحدة أخرى العمل على تفكيكها والتشويش عليها .

---

(١) رولان بارت : النقد البنيوى للحكاية ص٩٨ .

هذه الوحدات قد تأتى فى القول الروائى على هيئة كلمة : اسم ، أو فعل ، أو حرف من حروف المعنى ، أو ضمير ، أو غير ذلك ، أو على هيئة جملة ، أو عبارة ، إلا أن المقصود منها فى كل هذه الأحوال ليس الإشارات الألسنية لهذه الوحدات ، وإنما المقصود هو الدلالة الوظيفية فى مسير البنية النصية فى الرواية ، أو البنية الدلالية ، يقول (رولان بارت) : «حين تحدثنا القصة أن (جيمس بوند) لما كان يحرس مكتبه للتجسس ورن الهاتف ، رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة ، فإن الوحدة (أربعة) تشكل وحدها وحدة وظيفية ، إذ ترجع إلى مفهوم ضرورى ، إلى جماع التاريخ ذى التقنية البيروقراطية العالية» [1].

فليس المقصود هو الرقم (أربعة) ، وإنما المقصود - كما قال (بارت) - هو الإشارة إلى عنصر تاريخى وظيفى فى البناء الروائى . ونموذج (رولان بارت) هذا، الذى اقتبسه من (جيمس بوند) نجد له نظيرا فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» فى قول سامية لمحمد ناجى ، أثناء مكالمة تليفونية : «سألت مرة عن عدد التليفونات التى فى مكتبه ، فقال بسرعة : أربعة ، ثم عاد وقال : خمسة ، فضحكت قائلة : أنت موش عارف عدد التليفونات اللى فى مكتبك .. [2] » .

فليس المقصود من الوحدتين « أربعة » و « خمسة » مجرد إحصاء التليفونات ، بل المقصود الكشف عن المكانة الوظيفية لمحمد ناجى من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن خطأ محمد ناجى فى العدد ، واستدراكه العدد الأول « أربعة » بالعدد الثانى « خمسة » ، وحدة أخرى تدل على عدم اكتراث ناجى - ولو ظاهريا - بالشكليات ، وتدل على كثرة مشاغله ومسئولياته ، ولو فى نظر سامية فقط ، أو كما يريد هو أن يصور نفسه أمامها .

هذه الوظائف التى يزخر بها النص الروائى ، يمكن أن تقسم تقسيما نابعا من المحتوى أو من المضمون ، كأن تكون الوظائف نفسانية ، أو واقعية أو غير ذلك .

---

(١) المرجع السابق ص١٠٤ .

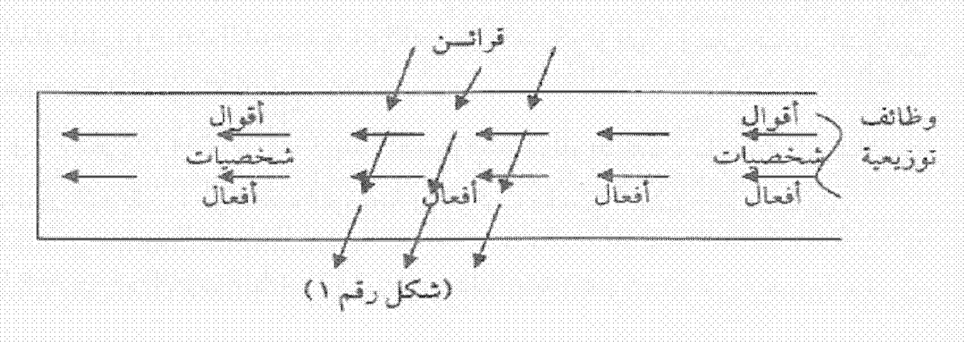
(٢) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ط روز اليوسف سنة ١٩٨٨ ج١ ص٢٧٩ .

ويمكن كذلك أن تقسم تقسيما شكليا نابعا من نوع الجمل أو طريقة الترابط ، لكن (بارت) يشير إلى نوعين اثنين من الوظائف من الناحية الظاهرية فقط :

(أ) وظائف توزيعية : وهى الوظائف التى تبدو فى الرواية مرتبطة بوظائف أخرى فى المستوى نفسه ، فالحدث يتوقع منه أن يؤدى إلى حدث آخر ، أو يؤدى إلى سلوك ، والفعل يتوقع منه رد الفعل ، فرفع سماعة التليفون - حسب الأمثلة التى استشهد بها (بارت) - له علاقة بإعادة تعليقها ، وشراء مسدس له علاقة باستخدامه، وهكذا تنتشر فى الرواية علاقات متنوعة بين الوظائف التى من هذا القبيل ، فالولادة لها علاقة بالموت ، ودخول المنزل له علاقة بالخروج منه ، والسؤال له علاقة بالجواب .

(ب) وظائف غير توزيعية : ويسميها (رولان بارت) « القرائن » وهى وحدات صغيرة ، تقوم كل وحدة منها بوظيفة دلالية إيحائية ، تتجه نحو مستوى آخر ، فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من المستوى نفسه ، أى المستوى القولى أو اللغوى فى النص ، فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان أو المكان ، أو غير ذلك من المستويات التى أجملها (توماشفسكى) فى مصطلح « المتن الحكائى » ، فبعض هذه الوحدات « القرائن » يشير إلى شكل الشخصية ولا يصرح به ، وبعضها يوحى بخلقها أو حالتها أو وضعها الإجتماعى ، وبعضها يوحى بالبيئة المحيطة بالشخصيات والأحداث ... وهكذا . فكل ما يتعلق بأوصاف الشخصيات ، وبالأفعال الدالة على أخلاقها ، أو أفكارها ، ينتمى إلى هذا النوع من القرائن .

وإذا تصورنا شكلا توضيحيا يرسم المسار الذى يمر فيه هذان الخطان الأسلوبيان فى النص الروائى فسوف يكون ما يلى :



(شكل رقم ١)

لكن هذا التفريق الذى أقامه (بارت) بين النوعين ، لا ينفى ازدواجية بعض الوظائف ، بحيث تصبح الوحدة الواحدة توزيعية ودالة على حال أو على هيئة أو على صفة فى وقت واحد ، كما أنه لا يحصر الأولى فى الأفعال والثانية فى الصفات ؛ إذ قد يكون الأمر فى بعض الروايات بخلاف ذلك ، فقد يكون الهدف من الفعل مجرد إثبات الصفة للشخصية الفاعلة ، أو للشخصية الواقع عليها الفعل .

ولتوضيح اللبس الذى يمكن أن يحدث بين الوظائف التوزيعية والقرائن ، إليك هذه الفقرة المختارة من رواية «البيات الشتوى» ليوسف القعيد ، يقول فيها :

« الشيخ محمود يخرج ساعته القديمة ، يتحسسها بيده يقربها من عينه اليمنى حتى يلامس زجاج الساعة بقايا رموش العين ، يضعها فى جيب الصديرى الداخلى ، يدخل الميضة ، يتوضأ »[1] .

فى هذه الفقرة نجد مجموعة من الوحدات التوزيعية ، ومجموعة أخرى من القرائن ، ونجد وحدات تجمع بين الاثنين معا ، فإخراج الساعة وحدة وظيفية توزيعية ، لأن لها مبادلا فى الفقرة نفسها وهو جملة « يضعها فى جيبه » ، و « دخول الميضة » وحدة توزيعية أيضا ؛ لأن لها مبادلات أخرى من المستوى نفسه ، تتمثل فى « الخروج من الميضة» ثم « الصلاة » . أما كلمة « القديمة » وكذلك الجمل « يتحسسها بيده » « يقربها من عينه » « تلامس بقايا رموش العين » فكلها قرائن دالة على شخصية الشيخ محمود ، أما جملة « يتوضأ » فهى وحدة توزيعية وقرينة فى الوقت نفسه ؛ لأنها دالة على هيئته وسلوكه الدينى ، ولها مبادلات توزيعية .

ويشير (بارت) إلى أن بعض الأعمال القصصية قد يغلب عليها النوع الأول من الوظائف ، وذلك مثل الحكايات الشعبية ، وبعضها الآخر يغلب عليه النوع الثانى ، وذلك مثل روايات الشخصية ، والقصص السيكولوجية ، وبين هذين النوعين درجات متفاوتة من الامتزاج .

ولا يكتفى (رولان بارت) بهذا التقسيم السابق للوظائف ، بل يرى أن كلا من القسمين السابقين : الوظائف التوزيعية والقرائن ، ينقسم — أيضا — إلى قسمين :

---

(١) محمد يوسف القعيد : البيات الشتوى ، ط مدبولى د . ت ، ص ٨ .

« الوظائف التوزيعية » ، وتنقسم إلى وحدات أساسية تشكل أعمدة الهيكل الكلى للرواية ، ووحدات ثانوية تملأ الفراغات داخل تجاويف هذه الوحدات الكبرى أو تدور فى فلكها ، بحيث تكون الوظيفة الكبرى فى المقطع أو النص مترابطة ترابطا منطقيا أو ترابطا سببيا ، أما الوحدات الصغرى فإنها غير محكومة بروابط منطقية أو سببية ، بل إن رباطها الوحيد هو التتابع أو التراكم فحسب ، حكايات صغيرة فى صلب الحكاية الكبيرة .

وهكذا يحدث داخل النص الواحد تقابل بين صيغتين : احداهما قائمة على التتابع أو التراكم ، والثانية قائمة على السببية المنطقية ، وتتفاوت النصوص الروائية فى حظها من هذه الصيغة أو تلك حسب حظ كل منها من الإحكام فى البناء .

أما « القرائن » فيقسمها (رولان بارت) أيضا إلى قسمين : قسم يعبر عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وطباعها وصفاتها ، وقسم آخر يدل على مواقع الأحداث زمانيا أو مكانيا دلالة مباشرة ؛ أى أن القرائن منها ما يتعلق بالأحوال التى عليها الشخصيات ومنها ما يتعلق بالصفات المكانية والهيئات الزمانية .

وهكذا يصبح لدينا أربعة أنواع من الوحدات الوظيفية : اثنتان توريعيتان ، واثنتان تنتميان إلى نظام القرائن ، ومن هذه الأنواع الأربعة يقيم (بارت) نظريته حول « النحو الوظيفى » . والمصطلح كما هو واضح مستعار من الدراسات الألسنية ، ويقصد به فى مجال التحليل النصى كيفية تركيب هذه الوحدات فى النص ، ومعرفة القواعد أو القوانين التى يتم على أساسها هذا التركيب ، وتجدر الإشارة إلى أن (رولان بارت) لا يفرق بين مفهوم (السرد) ومفهوم (النص) أو (الخطاب) ، كما أنه يجعل السرد يشمل الرواية والملحمة والمسرحية والفيلم السينمائى .

ويحصر (رولان بارت) منطق هذا النحو الوظيفى السردى فى قضيتين :

(أ) التوالى . **(ب) الاستتباع .**

أما التوالى فيحكمه مجرد توالى الزمن ؛ أى تتابع الأحداث فيه ؛ حدث كذا فى الصباح، ثم حدث كذا فى المساء . وأما الاستتباع فمحكوم بالسببية المنطقية ، التى تجعل العلاقة بين ما حدث هنا وما حدث هناك علاقة السبب بالمسبب ، أو العلة بالمعلول ، وليس

علاقة المجاورة له في الزمان ، ويرى أن « القرائن » بنوعيها سواء أكانت دالة على مشاعر وهيئات نفسية داخلية ، أم كانت دالة على صفات خارجية ، أم دالة على أزمان ، تقوم على القضية الأولى على التوالى ، حيث تتراص الوحدات ، دون أن تترابط ترابطا سببيا ، أما الوظائف التوزيعية فيرى أنها تترابط ترابطا تضمينيا ، أو ترابطا تلازميا ، ويقصد بالترابط التضمينى ، تلك العلاقة التى تربط الوظيفة النواة بالوحدات الوظيفية الصغرى الدائرة فى فلكها ، ويقصد بالترابط التلازمى ، العلاقة الناشئة من تبادل وحدات صغرى ووحدات كبرى يتوقف وجود إحداها على وجود الأخرى ، لكن كل وحدة من هذه الوحدات الصغرى أو الكبرى مستقلة عن الأخريات تمام الاستقلال .

ولا يحسب (بارت) حسابا للزمن فى مجال الاستتباع ، لا على المستوى القولى ولا على مستوى الأحداث ، فأن يكون (أ) وقع قبل (ب) أو (ب) وقع قبل (أ) فلا يغير ذلك شيئا فى الدلالة أو البناء ، المهم أن يكون (أ) سببا فى (ب) أو العكس ، وكذلك يرى أن التوالى بين الوحدات القولية فى النص لا يلزم منه تلازم فى العلة أو ارتباط بالدلالة ، فأى من (أ) أو (ب) ذكر أولا ، فلا يغير ذلك فى الأمر شيئا ، بل إنه يعد العلاقة القائمة على التوالى الزمنى فى النص ، أو فى عالم الحياة علاقة زائفة مبنية على قضية خاطئة مفادها : أن (أ) حدث بعد (ب) أو ذكر بعده ، إذن (ب) سبب فى (أ) أو علة فى وجوده .

وإذا كان كلام (بارت) عن عدم التلازم السببى بين الأحداث المتوالية فى الزمن مقبولا[1] فإن كلامه عن عدم وجود أية علاقة دلالية أو سببية للتوالى القولى فى النص

---

(١) بعض المذاهب الفلسفية تنفى صفة التلازم السببى بين الأحداث المتوالية الوقوع أيا كان نوعها، وترى أن هناك ترابطا بحكم العادة أو التواتر والشيوع بين أحداث وقعت وأحداث مجاورة لها فقط ، فالنار والإحراق مثلا عنصران فاعلان متلازمان ، ولتلازمهما ربط الناس بينهما برباط سببى ، فقالوا : إن النار سبب فى الاحراق ، على الرغم من أنه قد تكون نار ولا يكون إحراق، وقد يكون إحراق ولا تكون نار ، وكل ما هناك أن العادة جرت على أنه حيثما وجدت النار وجاورها ما يقبل الاحتراق حدث الاحتراق ، ومن أنصار هذا المذهب (الأشعرى) و (ديفيد هيوم) . وبناء على هذا الرأى فإن العلاقات كلها علاقة مجاورة فحسب. أما قضية السببية فهى خاضعة للعادة . وسوف يفيدنا هذا الرأى فى مجال الرواية=

يحتاج إلى نظر ، فهناك فرق بين وقوع الحدث وبين ذكره فى نص روائى ؛ لأن ذكره أضحى مادة قولية محكومة بقوانين الكلام ، التى لها منطقها الذى يختلف عن منطق الأحداث ، فأن يكون (أ) وقع بعد (ب) ، فربما لا يكون (ب) سببا فى (أ) أو علة فى وقوعه ، لكن أن يكون (أ) مذكورًا بعد (ب) فهذا أمر آخر ؛ لأن كلا من (أ) و(ب) فى هذه الحالة أضحى وحدة لغوية محكومة بقوانين اللغة فى التقديم والتأخير .

ولقد كان عبد القاهر الجرجانى أقرب للفهم فى معالجته لهذه النقطة فى نظريته عن النظم ، فهو يرى أن توالى وحدات القول له دلالة تلازمية ، فالفعل ثم المفعول ثم الفاعل لا يتساوى مع الجملة نفسها إذا جاء فيها المفعول أولا ثم جاء بعد ذلك الفعل ثم الفاعل ، فكل وحدة من الوحدات الثلاث فى الجملة تتبوأ القيمة المنوطة بها من خلال الموقع ، ومن خلال الرتبة ، بالإضافة إلى أشياء أخرى تتعلق بالصيغة وبالدلالة المعجمية وبالأصوات ، أما المرتبة فيمكن فهمها عند عبد القاهر من خلال المشابهة بين الجملة المكونة من ثلاث كلمات : فعل ، فاعل ، ومفعول ، والعدد المكون من ثلاثة أرقام : (٣٢١) ، فالرقم الأول (١) يساوى (١) ، والرقم الثانى (٢) يساوى (٢٠)، بينما الرقم الثالث (٣) يساوى (٣٠٠) . فإذا قلبنا العدد أو غيرنا الترتيب تغيرت قيم الأرقام .

=أكثر مما يفيدنا فى الحياة المعيشة ، ذلك لأننا ينبغى أن ننظر إلى السببية فى الرواية باعتبارها إحدى معطيات الرؤية الخيالية ، إذا تعلق الأمر بأحداث وصفات وأحوال داخل العالم الروائى، وباعتبارها احدى معطيات الرؤية القولية إذا تعلق الأمر بالقول ؛ أى بالنص ، فالرؤية هى التى تحدد إن كانت هناك علاقة للسببية بين هذا وذاك أم لم تكن ، وربما تتعدد خرائط الروابط السببية فى النص الواحد تبعا لتعدد الرؤى الموجودة فى النص أو الرؤية القارئة المتلقية له ، ففى مجال النص الأسطورى نرى إحدى الرؤى تربط بين قطع الشجرة المقدسة وموت البطل ، بينما نرى رؤية أخرى عصرية ترى أن لاعلاقة بينهما ، وإذا نظرنا إلى النصوص فى تطورها عبر الزمن نرى تطورا فى الرؤية المتعلقة بالسببية فيها يتمشى مع التطور العقلى والعلمى للبشرية ، بل إذا نظرنا إلى اختلاف النصوص باختلاف بيناتها نرى اختلافا فى منطق السببية بين أيديولوجية وأخرى ، بل بين رؤية شخص ورؤية شخص آخر ، فكما أن السببية تصنع التلاحم بين جزئيات الرواية ، فإن إقرار التجاور القاعل بين أشكال معينة من السلوك أو الفعل فى الرواية يقرر السببية التى يريد المؤلف إقرارها وثباتها والاتفاق مع القارىء حولها حقيقة أو تخيلا ، وعلى هذا فإن المنطق الذى يفرض رؤية وحيدة لمفهوم السببية فى النص الروائى – باعتبارها الحقيقة الوحيدة – منطق تحكمى يحتاج إلى مراجعة .

والذى غير من قيم هذه الأرقام هو الرتبة ، فرتبة الرقم الأول « آحاد » ، والثانى «عشرات» ، والثالث «مئات» .

وهى قيم لا صلة لها بنوع الأرقام ، وإنما بالموقع الذى يتمثل فى هيئة مكانية فى الكتابة ، أو زمانية فى النطق ، فلو أن العدد السابق أصبح هكذا : (٢١٣) لأصبح الرقم (٣) يساوى (٣) فقط ، بينما يصبح الرقم (١) يساوى (١٠) والرقم (٢) يساوى (٢٠٠).

بالإضافة إلى ذلك فإن فى اللغة إمكانات تفوق إمكانات الأرقام ؛ إذ قد تتقدم الوحدة اللغوية متمثلة فى الكلمة أو فى الجملة وهى ما تزال على رتبتها ، فينشأ نوع سماه عبد القاهر « التقديم على نية التأخير » ونوع آخر سماه « التقديم الذى ليس على نية التأخير » [(١)] .

كما أن تلاقى الأرقام ينشأ عنه جمع له دلالة كمية ، أما تلاقى الكلمات والجمل فينشأ عنه مزيج كمى وكيفى فى وقت واحد ، فاجتماع الكلمات والجمل يشبه اجتماع الألوان ؛ لأن اللون إذا اختلط باللون الآخر يتكون منهما لون ثالث ، ويتنوع هذا اللون الثالث باختلاف المكونات وتناسب أحجامها .

إن هذا الذى تنبه إليه عبد القاهر فى تركيب أجزاء الجملة أو العبارة ، يمكن أن يستثمر فى مجال النص الروائى على مستوى الوحدات اللغوية ، فالتقديم والتأخير والاطراد والحذف ، كلها من سمات العبارة اللغوية ومن سمات النص السردى . ونتيجة لكل هذا نقول إنه بناء على نظرية عبد القاهر ، فإن (أ) قبل (ب) إذن (ب) تتوقف قيمته على (أ) وعلى موقعه ، وهذه الفكرة فى التعبير والتشكيل تنبهت لها الأسلوبيات الحديثة فى مجال دراسة النص الروائى ، إذ رأت أن طريقة تراتب الوحدات فى النص جزء من الدلالة ، وجزء من بنية النص ، فكما أن النص يقول من خلال وحداته فإنه يقول أيضا من خلال طريقة تركيب هذه الوحدات .

أيا كان الأمر فإن (رولان بارت) يربط بين تقسيمه السابق للوظائف إلى : « وظائف توزيعية » تعتمد على الروابط السببية المنطقية ، وإلى « قرائن » تعتمد على مجرد التوالى الزمنى أو المكانى ، وبين تفريق (أفلاطون) بين « التراجيديا » و « التاريخ » ، حيث يعتمد السرد التاريخى على التوالى الزمنى للأحداث ، أما « التراجيديا »

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ط دار الطباعة المحمدية د. ت القاهرة ، ص ٩٥ .

فمحكومة بالاستتباع المنطقى أو السببى ؛ أى أن (رولان بارت) يربط بين التوالى الزمنى و « التاريخ » ، وبين الترابط السببى والتراجيديا .

بعد ذلك ينتقل (بارت) خطوة أخرى نحو التركيب الفنى للوظائف ؛ إذ يرى أن النص يقوم على شكل هرمى من الوظائف المتداخلة ، فكل نواة وظيفية يدور فى فلكها عدد من الوظائف المرتبطة بها ، وكل نواة من هذا القبيل تكون مبادلة لنواة أخرى أو وحدة صغيرة عاملة فيها أو معمولة لها ، وهكذا تقوم بين الوحدات الوظيفية فى النص شبكة متداخلة مترابطة ، تعمل فى اتجاهين : اتجاه تبادلى أفقى على مستوى الوظائف التوزيعية ، واتجاه عمودى يقطع مستويات أخرى ، قاصدا الأعمال والشخصيات وسائر الأشياء . كما هو مبين فى الشكل التوضيحى السابق .

ثانيا — الأعمال : يرى (رولان بارت) أن هذا المستوى يتعلق بالأفعال التى تقع من فاعلين أو تقع على مفعول بهم ، ويرى أن الفاعلين والمفعول بهم فى النص الروائى يشبهون الفاعلين والمفعول بهم فى الجملة — حسب التحليل الألسنى للجملة — فكل من الفاعل والمفعول به لا يستقل بقوام نفسى أو كيان بشرى يؤهله للتعامل معه بوصفه شخصا ، بل هما مجرد « عاملين » نحويين . فالفاعل فى الجملة ليس شخصا ، بل هو «عامل» يقوم بالفعل أو يلحق به الفعل ، وكذلك ينظر إليه (رولان بارت) فى النص ، هو فقط نموذج يمكن وضعه فى أطر وأنماط محددة ، مثل : المساعد ، الشرير ، المعيق ، الخادع ، وهكذا أمكن لبعض البنيويين أن يختصر العلاقات التى تقوم بين الشخصيات فى ثلاثة : (الحب) ، (والتواصل) ، (والمساعدة) ، وأمكن لآخرين تقسيمها إلى (تواصل) ، (ورغبة) ، (واختيار) . وأمكن كذلك النظر إلى العوامل — التى هى الشخصيات — بعد تجريدها من خصوصياتها وأبعادها النفسية والجسدية والتعامل معها حسب عدد من الثنائيات ، مثل : (الفاعل والمفعول) ، (الواهب والموهوب له) ،(المساعد والمعيق) .

ثالثا — الإنشاء :يقصد (رولان بارت) من هذا المستوى اللغة ، أو الجانب اللغوى فى النص ، أو نظام الرموز الذى يربط بين قطبى النص الروائى : المنشىء ، والمتلقى ، داخل النص ذاته ، فالمنشىء هو الكاتب ، لكنه الكاتب الكامن فى النص ، والمتلقى أو

القارئ الضمنى أيضا هو أحد العوامل المضمنة فى النص ، مثله فى ذلك مثل الكاتب أو الشخصيات ، ووظيفته هى تلقى خطاب المنشىء والتجاوب معه .

ويرى (بارت) أن كلا من المنشىء والمتلقى بل الإنشاء نفسه ليست سوى أنساق نصية ، لا علاقة لها بأشياء خارج النص ، فالمنشىء فى النص هو مجرد عامل دلالى لا علاقة له بالمنشىء الحقيقى المرجعى ، وكذلك المتلقى ، أما بالنسبة للإنشاء فهو لغة ، لغة تسرى عليها قوانين اللغة وأحكامها ، ويمكن أن توصف وصفا نحويا يتجاوز حدود الجملة إلى مجمل النص . وهذا المستوى الإنشائى يستوعب المستويين السابقين معا : « الوظائف » و « الأعمال » فى وحدة واحدة مترابطة متناغمة ، عن طريق استخدامه عددا من الوسائل الفنية التى تمكن القارىء الحقيقى من اجتياز النص فى اتجاهين فى وقت واحد : اتجاه طولى يسير حثيثا إلى الأمام عبر الإنشاء ، واتجاه عرضى يقطع حزمة الوظائف والأعمال كلها فى وقت واحد .

٢ - نموذج (ليفى شتراوس) :

من النماذج الألسنية التى طوعها البنيويون فى تحليل النص الروائى ، ذلك النموذج الذى استخدمه (ليفى شتراوس) فى تحليله أسطورة أوديب [(١)] ، ويقوم هذا النموذج على افتراض المشابهة — التى تقترب من التماثل — بين جميع هياكل النتاج البشرى ، على اختلاف أشكالها ، مثل اللغة ، والقص ، والقرابات الاجتماعية ، والأزياء ، فكل هذه الهياكل تنطبق عليها القوانين الخاصة ببنية العقل البشرى ، أو « العقل الجمعى » كما سماه (دور كايم) الذى كان (شتراوس) يعده مصدرا من مصادر الفكر البنيوى ، بل كان يعد (مرسيل موس) — وهو كما يقول عنه (جان بياجيه) : « مساعد دور كايم الحميم » — [(٢)] المعلم الأول للبنيوية الأنثروبولوجية [(٣)] ، وهى البنيوية التى ارتبطت فيما بعد باسم (شترواس) نفسه .

---

(١) صلاح فضل : النظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص ٢٣٩ .
(٢) جان بياجية : البنيوية ، ترجمة عارف ميمنة وبشير أويرى ، ط عويدات ، بيروت سنة ١٩٨٥، ص٨١
(٣) المرجع السابق : ص ٨١ .

يرى (ليفى شتراوس) أن هناك نماذج منطقية رياضية تكمن فى عقل الناس الجمعى كمونا غير واع ، وكل مجموعة من هذه النماذج تشكل بنية ، ويظهر أثر هذه النماذج فى السلوك البشرى الاجتماعى أو اللغوى أو الفنى على هيئة بنى منضبطة تنطبق عليها قوانين البنية بوجه عام ، وهى محكومة بثلاثة قوانين هى : الجملة ، والضبط الذاتى ، والتحولات [1] ، والمقصود « بالجملة » : أن مجموع العناصر المكونة للبنية يكتسب صفات جديدة — نتيجة لهذا الاجتماع فى كيان واحد — تغاير صفات الجزئيات فى حالة انفرادها أو استقلالها ؛ أى أن مجموع الأجزاء عندما يصبح بنية تكون لها قيمة أكبر من مجموع الأجزاء فى حال تفرقها . أما « الضبط الذاتى » فالمقصود به : « أن البنية تكتفى بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أى من العناصر الغريبة عن طبيعتها » [2] . وأما المقصود « بالتحولات » فهو أن البنية تعمل دائما على المحافظة على توازنها عن طريق التحولات التى تنشأ بسبب تشعب العناصر أو غيابها أو تغيرها أو دخول عناصر جديدة .

هذه القوانين يمكن تطبيقها (عند ليفى شتراوس) على اللغة ، باعتبار الجملة وحدة بنيوية ، تحتوى فونيمات ومورفيمات وكلمات وصيغ وروابط وغير ذلك ، ويمكن تطبيقها على النص السردى باعتبار النص الروائى وحدة بنيوية ، مكونة من أفعال وشخصيات فاعلة وقرابات وعلاقات ، ويمكن تطبيقها على أشكال القرابات الاجتماعية ، وعلى تشكيل القبائل البدائية ، باعتبار القبيلة وحدة بنيوية تشمل الأسر والعشائر والأفراد ، ويمكن تطبيقها على الأزياء باعتبارها وحدة بنيوية تشمل أغطية الرأس ، وأربطة العنق ، والجوارب ... إلخ .

ومن أهم سمات هذه الأشكال أنها مؤسسات بشرية اجتماعية ، ذات قواعد عامة ، تتجاوز الاستعمال الفردى للقائمين بها ، وهذه القواعد العامة تضرب بجذورها فى العقلية الجماعية اللاواعية للجماعات البشرية ، أما الاستخدام الفردى فيتعلق بكيفية التصرف الواعى ، من قبل فرد واحد ، أو مجموعة من الأفراد ، للملاءمة بين الكيان

---

(١) المرجع السابق : ص ٨ .
(٢) المرجع السابق : ص ٨ .

الفردى باعتبار محتوياته – أيضا – وحدة ، أو بنية ذاتية ، والكيان الجماعى المتمثل فى القواعد العامة للغة أو الزى ، فالشعوب التى تتخذ أغطية الرأس مثلا تحاول أن توائم بين اختيار الغطاء المناسب لسائر أجزاء الجسد ، مثل اختيار العقال ، أو الطربوش ، أو القبعة ، أو غيرها من أغطية الرأس التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية ، أو فى مهنهم المختلفة ، وبين الخصوصية التى يتمتع بها كل واحد له استخدامه الخاص أو الفردى ، لكنه فى الوقت نفسه يلتزم بالإطار الجماعى العام .

وهذا التقسيم بين البنية الجماعية للنظم الاجتماعية والاستخدام الفردى لهذه النظم ، يشبه تقسيم (سوسير) للغة والكلام باعتبار اللغة مظهرًا جمعيا ، والكلام مظهرًا فرديا ، ويشبه تقسيمه أيضا للشارة والرمز ، فالشارة [1] مظهر اجتماعى ، والرمز مظهر فردى ، على الرغم من اختلاف المنابع التى استقى منها كل من (سوسير) و (ليفى شتراوس) فكرته عن تركيب البنية : « الأول استوحى فكرته من علم الاقتصاد ، والثانى من الجبر » .

على أن هناك نقطة التقاء أخرى بين فكر كل من (سوسير) و (ليفى شتراوس) عن البنية وهى : تزامن عناصر البنية ؛ فسوسير يرى أن السياق اللغوى لا يقتصر على مظهر التطور ، بل يخضع لمظهر آخر ساكن ، يعمل على حفظ التوازن ، واكتمال عناصر النظام . فكل حركة تعمل على التطور يلحق بها سكون يعمل على حفظ النظام والتوازن .

فالكلمة مثلا تتطور دلالتها من عصر إلى آخر ، لكن التاريخ الدلالى للكلمة وحدها لا يوضح معناها ولا يحدد دلالتها ، إنما الذى يعمل على تحديد دلالتها هى الكلمات والدلالات التى تجمع معها فى مجال واحد ؛ أى فى بنية دلالية داخل الحقل الذى تنتمى إليه ، فى وقت واحد ، فالذى يحدد دلالة اللون الأحمر فى إشارات المرور مثلا ليس الدلالات التاريخية لكلمة « أحمر » ، بل كون المعانى المسوقة للدلالة فى هذا المجال لا تتعدى ثلاثة : الوقوف ، والانطلاق ، والترقب ، وكون الألوان المختارة لهذه الدلالات

---

(١) يقصد بالشارة هنا العلامة التى يتعارف عليها مجتمع ما للدلالة على معنى خاص مثل شارات الرتب العسكرية ، وعلامات المرور ، وعلامات التحذير .

لا تتعدى ثلاثة أيضا : الأحمر ، والأخضر ، الأصفر، ولهذا فإن أى خلط بين هذه المنظومة ومنظومات أخرى للون الأحمر فى أزمان سابقة يؤدى إلى التشويش على دلالة الكلمة ؛ لأن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة اعتباطية عند (سوسير) ، وهكذا يتفق كل من (سوسير) و (ليفى شتراوس) على أنه ينبغى أن ينظر إلى البنية دائما فى ثباتها وليس فى تطورها ، ألا أن (ليفى شتروواس) يرى أن البنى البشرية ليس فيها مضامين وأشكال ينفصل كل منهما عن الآخر ، فالأشكال عنده مضامين والمضامين أشكال [1] .

هذه البنى المعبرة عن الجماعات عند (ليفى شتراوس) تشكل أنساقا دائمة ، لا يمكن فصلها عن الأنساق النفسية واللغوية ، فالطبيعة الإنسانية عنده واحدة ودائمة ، ولها أصولها التى قد تتبدل مظاهرها مع اختلاف الزمان أو المكان ، لكنها هى لا تتغير ، ففى الأزياء مثلا يمكن تقسيم الملابس إلى قسمين : قسم يستخدم للحفاظ على الجسد ، وقسم يستخدم للزينة ، وقد تجمع قطعة من الملابس بين الهدفين فى وقت واحد ؛ ففى إطار القسم الأول مثلا ، نجد أن قطع الملابس تتغير من بيئة إلى أخرى ، لكنها لا تخرج عن كونها جميعا تقوم بالوظائف البنيوية نفسها ، فإذا قصرت إحدى القطع فى أداء وظيفة فى البنية ، نجد القطعة المجاورة لها تطول لتسد العجز فيما قصرت فيه القطعة الأولى ، ... وهكذا .

ويدخل (ليفى شتروواس) الأساطير ، والحكايات الشعبية ، والقصص ، فى دائرة هذا المجال الأنثروبولوجى ، باعتبارها جميعا من نتاج العقل الجمعى .

ويعتمد فى تحليله لأسطورة أوديب على تكتيك يسير ، وهو : تحويل القضايا الجوهرية فى الأسطورة إلى جمل ، بحيث تستوعب كل جملة جزءًا من حكاية الأسطورة ، ثم توضع كل جملة فى بطاقة خاصة ، تحمل رقما مسلسلا ، حسب تسلسل الحكاية ، وكل جملة ينبغى أن تحتوى على ركنى الإسناد الأساسيين ، المسند والمسند إليه. ثم يلاحظ (شتراوس) أن كل جملة من هذه الجمل تصبح لها علاقتان ، إحداهما دائمة ، والثانية متغيرة ، العلاقات الدائمة هى علاقات القرابة التى تقوم على التوازن بين الجزئيات المكونة لوحدة بنائية واحدة ، بحيث يؤدى جميع الأجزاء إلى استقصاء وظائف هذه الوحدة ، وذلك مثل علاقات القرابة ، والقرابة المهدرة ، والخضوع للطبيعة .

---

(١) المرجع السابق : ص ٩٢ .

أما العلاقات المتغيرة فهى العلاقات الناشئة من تسلسل حكاية الأسطورة ، أو تسلسل وحداتها فى السرد ؛ إذ تقوم نظرية (شتروس) على أن كل أسطورة لا بد لها من هذين النظامين الثابت والمتحول ، وأن أى تطور أو تنوع فى الأساطير إنما يتم على المستوى الأفقى المتعلق بتسلسل وحدات الأسطورة فحسب ، أما الأصول الثابتة فلا يحدث فيها تغيير فى أى أسطورة ، هذه الأصول عنده هى جوهر الأسطورة الذى يشبه جوهر بنية اللغة ، وبنية التشكيل الأنثروبولوجى للقبائل البدائية ، وبنية الأزياء الأساسية ، ويقابل البنى المتغيرة للأسطورة ، والمتمثل فى علاقات التسلسل النصى أو الحكائى ، وفى الكلام ، وفى الأشكال الاجتماعية المتحولة ، وفى تنوع الأزياء ، وعلى هذا فإن الأسطورة الواحدة يمكن أن تروى حسب مئات الصيغ والأشكال ، لكن يظل جوهر الأسطورة الأصلى واحداً .

على أن هذا النموذج الذى يقدمه (شتروس) لم يفد كثيرا فى تحليل السرد ؛ لأنه إلى الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية أقرب منه للدراسات الأدبية ، كما أنه لم يقدم أدوات ونماذج جديدة فى تحليل الأدب ، تتجاوز حدود الأسطورة التى هى مظهر بدائى يتلاءم مع نظم المجتمعات البدائية ، الموضوع الأثير لدى (شتراوس)

٣- نموذج (تودروف) :

يتشابه هذا النموذج الذى يقدمه (شتروس) مع نموذج آخر يقدمه (تودروف) ، من حيث التكنيك فقط ، لكن هدف كل منهما مختلف عن هدف الآخر ؛ (فشتروس) كما يقول عنه (رامان سلدن) : « يؤمن بأن تطبيق نموذج التحليل اللغوى سوف يفضى فى النهاية إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنسانى ؛ أى البنية التى تحكم الطريقة التى يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم » [1] .

أما (تودروف) فيحاول فقط أن يصف الهيكل الذى يقوم عليه بناء الحكاية ، بصورة تجريدية ، عن طريق تطبيق المنطق اللسانى الشائع فى عصره ، دون أن يكون من أهدافه البحث عن البنية الأساسية للعقل البشرى .

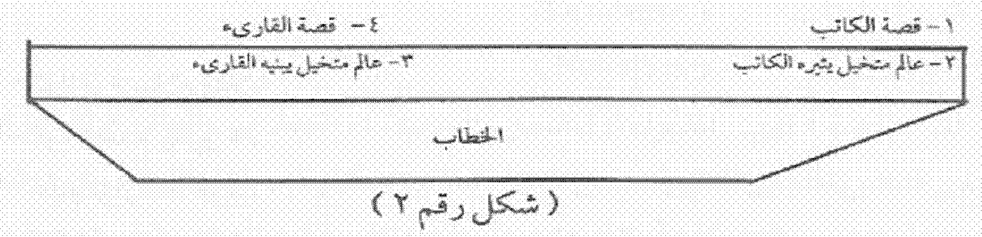
ينطلق (تودروف) فى تحليله للنص الروائى من نظرية (توماشفسكى) التى تميز

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٠٢ .

بين « المتن الحكائى » و « المبنى الحكائى » ، فيؤكد (تودروف) على أن لكل رواية مظهرين متداخلين : القصة ، والخطاب [1] . وهو يقصد من القصة ما كان يقصده (توماشفسكى) من « المتن الحكائى» ويقصد من الخطاب قريبا مما كان يقصده (توماشفسكى) من « المبنى الحكائى » ، ويرى أن هناك ثلاثة مقاييس يمكن أن يستخدمها محلل الرواية ، وهى : الزمن ، والرؤية ، والطريقة ، وهى تستوعب القصة والخطاب معًا ؛ لأن كلا من القصة والخطاب له زمنه الخاص به ، وله رؤيته الخاصة به ، وله أيضا طريقته .

على أن (تودروف) يفرق بين القصة التى يصنعها الكاتب ، والتى يصوغها بطريقته الخاصة ، خلال العالم المتخيل للرواية ، وبين القصة التى يشكلها القارىء ، نتيجة للعالم المتخيل الذى يبنيه أثناء قراءته للرواية — مع أنه يرى أن زمان القصة سواء أكانت قصة الكاتب أم قصة القارىء زمان مسلسل ، بينما لا يخضع العالم المنصوص عليه فى لغة الخطاب لهذا التسلسل — أى أن (تودروف) يرى أن الرواية تمر بمرحلتين : إحداهما : مرحلة الإنشاء ، ويحول الكاتب خلالها قصته إلى عالم متخيل عن طريق الخطاب . وثانيهما مرحلة القراءة ، ويعمل القارىء فيها على إعادة تشكيل قصة مسلسلة من أشلاء العالم المتخيل المتناثر فى الخطاب . فالكاتب يبدأ بالقصة وينتهى بالخطاب ، والقارىء يبدأ بالخطاب وينتهى بالقصة ، حسب الرسم التوضيحى التالى :



(شكل رقم ٢)

وهكذا يبدأ العمل الروائى عند (تودروف) بالقصة التى فى ذهن الكاتب ، وينتهى بالقصة التى فى ذهن القارىء ، مرورًا بالعالم المتخيل الذى يحمله الكاتب لعناصر الخطاب ، ويتلقاه القارىء عن طريق الخطاب [2] .

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص ٣.

(٢) تودروف : مفهوم الأدب ، ص ١٩ .

والخطاب عند (تودروف) هو مناط البحث ، وهو المادة الملموسة فى الرواية ؛ فعن طريق الخطاب نستطيع تبين كل مظهر من مظاهر القصة : زمانها ، ورؤيتها ، وطريقتها ، بالإضافة إلى زمن الخطاب نفسه ، ورؤيته ، وطريقته . والمنهج الذى يعتمده (تودروف) فى تحليل الخطاب شبيه بالمنهج الذى سار عليه (شتراوس) ، فهو يصوغ الأحداث الكبرى فى الرواية فى جمل ، كل جملة تحتوى على مسند ومسند إليه، أو على موضوع ومحمول ، ويسجل كل جملة فى بطاقة خاصة ، تحمل رقما يوضح ترتيبها فى الخطاب الروائى ، لكننا عند إعادة ترتيب هذه البطاقات حسب النظام الذى تسير عليه القصة نجدها مختلفة ، وهكذا نجد البطاقات تتخذ اتجاهين فى الترتيب : الاتجاه الذى يلتزمه الخطاب ، والاتجاه الذى تسير عليه القصة .

أما الخطاب فترتيبه فنى ، يعتمد على أسس خاصة به فى التقديم والتأخير والذكر والحذف ، فقد يبدأ الخطاب من أول حادثة فى القصة ، وقد يبدأ من آخر حادثة ، وقد يبدأ من وسط الأحداث . خلاصة القول أن الخطاب لا يلتزم بالترتيب الزمنى للحكاية. وأما القصة فأمرها مختلف تمامًا ؛ ذلك لأن كل جملة من الجمل المسجلة فى البطاقات ، تمثل فاصلة من فواصل الحكاية ، وأقصد بكلمة « فاصلة » الانتقال الواضح من حالة إلى أخرى ، من حيث التوازن ، فالقصة عند (تودروف) عبارة عن انتقالات مستمرة من حالة « التوازن » إلى حالة « عدم التوازن » . مما ينشأ عنه حسب – رأى (تودروف) – أن تشتمل أية قصة أو أسطورة على خمس مراحل ، حتى تكون حلقة حكائية متكاملة [1] ، وهى :

١- توازن « سلام مثلا » .

٢- قوة « عدو يغزو » .

٣- عدم توازن « حرب » .

٤- قوة « عدو ينهزم » .

٥- توازن « سلام بشروط جديدة » .

وليس شرطا أن تحتوى كل قصة على هذه المراحل الخمس ، فقد تأتى مبتورة ، وقد تأتى مكررة ، أو متداخلة ، حسب تركيب كل قصة .

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٠٥ .

ومن خلال الموازنة بين الترتيب الذى تتخذه البطاقات حسب نظام الخطاب ، والترتيب الذى تتخذه فى نظام القصة ، القائم على هذه الحلقات السابقة ، يتبين التشابه الكبير بين أشكال القصص وأشكال الجمل اللغوية ، فهناك قصة مبنية للمعلوم ، وأخرى مبنية للمجهول ، وهناك القصة ذات السياق المتتابع ، والقصة ذات السياق المتداخل الذى يشبه الجمل المعترضة ، وهناك القصص الخبرية ، والقصص الإنشائية ، والقصص الشرطية ، وغير ذلك[1] .

٤ - نموذج (جيرار جينيت) :

وتصل البنيوية إلى ذروتها فى النموذج الذى قدمه (جيرار جينيت) ، ويكاد يكون هذا النموذج أكثر النماذج البنيوية نضجًا وأيسرها فى مجال التطبيق على النص الروائى ، بل إنه كان النموذج الأثير لدى الدارسين العرب ، الذين حاولوا تطبيق المناهج البنيوية ، على النصوص الروائية العربية .

انطلق (جيرار جينيت) فى تحليله للنص الروائى من منطلق لغوى ، حيث رأى أن النص مثل الفعل فى تعدد أبعاده ، فكما أن الفعل له زمان ، وله حالة إعرابية ، وله صوت : « مثل بنائه للمعلوم أو للمجهول » ، فإن النص الروائى كذلك ، يحتوى على ثلاثة مستويات مشابهة ، وهى :

(أ) القصة (Story)

(ب) الخطاب (Discourse)

(ج) السرد (Narration)

أما « القصة » فهى : المدلول أو المضمون السردى ، ويقصد بها ، العالم الخيالى الذى يبتغى القاص نقله إلى القارىء ، عن طريق اللغة ، ويمكن نقله بوسائل أخرى ، مثل السينما أو الصور المتحركة ، أو اللوحات ، أو غير ذلك . لكن العنصر الجوهرى فيها هو التتابع الزمنى المطرد لمجرى الأحداث .

وأما « الخطاب » فهو المستوى القولى الملفوظ أو المكتوب ، الذى يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها ، وللخطاب زمانه الخاص الذى يختلف عن زمان

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص ٤٠٣ .

القصة ، وله مكانه وحجمه واتجاهه الذى يختلف عن مكانها وحجمها واتجاهها ، فإذا كان ترتيب أجزاء القصة يحكمه ترتيب وقوع الأحداث فى الزمان ، فإن ترتيب الوحدات القولية يحكمه الموقع التعبيرى الدلالى ، الذى يشبه مواقع الكلمات فى الجملة ، ومواقع الجمل فى العبارة .

ويقصد (جينيت) من السرد ، الهيئة التى يبنى عليها قص الحداث ، مثل : زاوية الرؤية ، وطرق التقديم ؛ أى العرض أو الاستحضار ، والأصوات السردية ، وغير ذلك .

ويحلل (جينيت) النص الروائى ، من خلال الموازنة بين ثنائيات يستقصى من خلالها جميع المستويات السابقة ، مثل ثنائية « المحاكاة » و « التقديم » ، وهى ثنائية استقاها من تفريق (أرسطو) بين الدراما والتاريخ ، وكذلك تفريق (أفلاطون) بينهما؛ فالدراما تعتمد على العرض ، أو تقوم على التمثيل ، بينما التاريخ يعتمد على الإخبار والحكى ، وفى النص الروائى أخلاط من هذين الأسلوبين ، مثله فى ذلك مثل الملحمة ، وتتمثل المحاكاة فى الحوار ، أما التقديم فيتمثل فى الحكى أو السرد .

ومثل ثنائية القول (الخطاب) والقصة ، وقد حظيت هذه الثنائية الأخيرة باهتمام جينيت ، وبالنصيب الأوفر من التحليل ، لتعلقها بأكثر مظاهر النص أهمية ، مثل الزمان ، والمكان ، والأفعال ، والشخصيات ، ..إلخ . وتستخدم الموازنة بين طرفى هذه الثنائية ؛ أى بين القصة والخطاب فى تحليل النص ، وفى وصف جزئياته الدقيقة ، بوصفه كيانًا مستقلاً بعيدًا عن المؤثرات الخارجية ، فإن الموازنة بين القول الروائى والقصة مثلا من حيث الزمان ، ينظر إليها (جينيت) من جانبين : السرعة ، والاتجاه .

أما الجانب الأول فيكشف عن أربعة أنماط من القول :

١ – الحوار : ويكون فيه زمان القول متساويًا مع زمان القصة ؛ فالحديث المسجل فى النص عن المشاهد الحوارية ، هو الحديث نفسه الذى يفترض أن الشخصيات تحدثت به فى القصة .

٢ – التلخيص : ويحكى فيه الراوى أحداثًا كثيرة من خلال كلمات قليلة ، فزمان القول فيه أقل بكثير من زمان القصة .

٣ - الوقفة : وفيها يتوقف زمن الحكاية تمامًا أو يبطىء ، بطئًا شديدًا ، بينما يظل توالى زمن القول ، كما فى الوصف والتعليق والتحليل النفسى .

٤ - الثغرة : وفيها يكون زمان الحكاية ممتدا ، فى الوقت الذى لا يقابله شىء يذكر فى زمان القول ، وينتمى إلى الثغرة كل الفترات الزمنية المتروكة فى النص ؛ فأية رواية لا يستوعب النص فيها كل الفترة الزمانية للقصة ، بل هناك فترات زمانية موصوفة وفترات زمانية متروكة لخيال القارىء ؛ فثلاثية نجيب محفوظ مثلاً ، تعتمد قصتها على مساحة زمانية ، تبلغ ثمانية وعشرين عاما « منذ سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٤٥ » ، بينما الزمان الذى يستوعبه النص لا يتجاوز خمسة عشر عاما فقط والباقى ثغرات متروكة .

أما الجانب الثانى — وهو جانب الاتجاه — فيكشف عن ثلاثة أشكال :

١ - التزامن أو الآنية ، حيث يكون زمان القول معاصرًا لزمان القصة ، ويسير فى الاتجاه الذى يسير فيه ، على سبيل التخييل ، فالسارد يحاول إيهام المسرود له بأن الحدث الذى يتكلم عنه يحدث الآن ، ساعة الحديث ، وذلك مثل قول فتحى غانم — مثلا — فى رواية « الساخن والبارد » : « يوسف منصور ، أنه منذ ساعتين .. و لا عمل له سوى محاولة قراءة الإعلان الملصق على جدران المسرح القائم أمامه » [1] .

فعبارة « منذ ساعتين ولا عمل له سوى ... » : توحى بأن يوسف منصور ما يزال واقفًا ساعة القول ، يحاول قراءة الإعلان ؛ فزمان الخطاب هنا يوهم بأنه معاصر لزمان القصة .

٢ - النكوص : ويعود الكاتب خلاله إلى أحداث سابقة على مستوى القص الآنى ، أو مستوى القص الأول كما يسميه (جينيت) ، وقد يعود إلى أحداث داخل الرواية أو خارجها ، وسواء أكان ذلك على لسان الراوى ، أم على لسان إحدى الشخصيات ، أم كان على هيئة ذكريات ، وقد تتعدد طبقات النكوص ؛ إذ قد تحكى الشخصيات فى مستوى الزمان الماضى أحداثًا أخرى على أنها حدثت أيضا فى الماضى ، فتنشأ أزمان متداخلة ، تشبه سراديب السرد فى ألف ليلة وليلة .

٣ - الاستباق : ويخبر فيه الكاتب أو الراوى أو إحدى الشخصيات ، عن أحداث

---

(١) فتحى غانم : الساخن والبارد ، ط روزاليوسف سنة ١٩٨٨م .

أونتائج لم يعد تقع ، أو لن تقع فى المستقبل ، هو نبوءة أو استشراف للمستقبل ، وذلك مثل : النبوءة التى بدأت بها أسطورة أوديب ، ومثل الحلم الذى بدأت به قصة يوسف عليه السلام .

وهكذا يتناول (جينيت) بالدراسة جزئيات النص الروائى ، من هذا المنطلق اللغوى القائم على المشابهة بين النص والفعل ، ولعل عرضنا التالى لبعض البحوث العربية التى تطبق النماذج البنيوية ، ومنها نموذج (جيرار جينيت) على النصوص الروائية العربية ، يغنى عن شرح جزئيات هذا النموذج ؛ لاستيعابها له ، ولتناولها إياه من الزوايا التى يمكن فهمها حسب الإطار الثقافى العربى ، وهو ما يعنينا ، ويغنى فى الوقت نفسه عن التكرار .

ومن الجدير بالذكر قبل الانتقال إلى الحديث من الأبحاث العربية المتأثرة بالبنيوية ، القول بأن هذه النماذج السابقة ، ليست هى كل النماذج البنيوية ، ولا الصورة النهائية لها ، فهناك نماذج بنيوية أوربية عديدة : استقلت بوجهة نظرها ، مثل نموذج (جريماس) أو طورت نماذج بنيويين آخرين مثل نموذج (جان بويون) ، ونموذج (لوفيفر) ونموذج (لاكان) وغيرهم من أصحاب الاتجاهات البنيوية التكوينية ، أوالبنيوية السيموطيقية ، أو البنيوية النفسية ، بل هناك من البنيويين من عدل عن منهجه وطور كثيرًا من أفكاره ، إلى درجة يمكننا معها أن نعده فى المرحلة الثانية ، صاحب نموذج جديد يختلف عن نموذجه الأول ، كما هو الحال مع (رولان بارت) فى كتبه الأخيرة ، حيث رأى أن النص يمكن أن يختلف اختلافًا كبيرًا نتيجة لتعدد القراء ، وهذا الرأى الذى يدخل فيه القارىء بوصفه عنصرا من عناصر النص رأى جديد تماما على نموذجه الأول ، ذلك النموذج الذى يخضع النص لمجموعة من الأطر الهيكلية الميكانيكية ويحصره فيها.

لكننا هنا اكتفينا بالجوانب التى تتعلق بتأثير الدراسات اللغوية على طريق تحليل النصوص الروائية عند البنيويين ، وبخاصة ما يتعلق منها بجانب السرد ، ومثل هذا الهدف يغنى فى تحقيقه الإشارة إلى النموذج دون الاستقصاء والتفصيل .

* * *

* **أصداء البنيوية فى الدراسات العربية :**

عندما أخذت الدراسات البنيوية الأوربية تغزو المجالات النقدية فى الوطن العربى فى السبعينيات من هذا القرن ، كانت هناك مدرسة نقدية مستقرة تقوم أسسها على دراسة المضامين الأدبية ، واعتبار الشكل أو الصياغة مظهرًا من مظاهر هذه المضامين ، وكان تركيز هذه المدرسة منصبا على المضامين الأيديولوجية والسياسية فى الأدب على وجه الخصوص ، وبدأت أعمال هذه المدرسة فى الظهور ، منذ منتصف الخمسينيات — كما يقول أنصارها [1] ، على أنقاض المدرسة التقليدية التى كانت تعنى بتحليل المضامين النفسية فى الأدب ، والتى كان من روادها العقاد ، والمازنى ، وطه حسين ، وغيرهم ؛ أى أن هذه المدرسة الأيديولوجية صاحبت ظهور الحركات التحررية ذات الطابع الاشتراكى فى الوطن العربى .

ولم يرحب أتباع هذه المدرسة بالنماذج البنائية التى بدأت تطل برأسها على الدراسات الأدبية فى الوطن العربى ، ترجمةً ، ونقلاً ، واقتباسًا ، وتأثرًا ، بل عارضوها ورفضوها ، وكانت حججهم فى رفض هذه المناهج البنائية الوافدة تتلخص فيما يلى :

أولا : أن المناهج البنيوية الأوربية كانت ثمرة لترف فكرى ، أفرزته المجتمعات الغربية ، التى أوصلتها الأنظمة الرأسمالية إلى طريق ثقافى مسدود ، فلم تجد أمامها إلا الارتماء فى أحضان العبث واللامعقول ، وأن هذه المناهج الأدبية وكذلك المذاهب البنيوية النقدية تصرف الأنظار عن الوظيفة الحقيقية للأدب ، وهى المشاركة فى قضايا المجتمع أو التعبير عنها ، وتضلل النقاد وتلهيهم عن المضامين الثورية فى الأعمال الأدبية بقشور الشكل . كما أنها توجه الأدباء إلى غايات لا تخدم مجتمعاتهم .

ثانيا : أن النموذج الذى يعمل البنيويون على تطبيقه على الأدب هو فى حقيقته نموذج ألسنى ؛ أى أنه يُخضع التعبير الإبداعى لقواعد لغوية ، وهذا كما يقولون : «يقلص التجربة الأدبية ذات الخصوصية ... ويفرض قواعد مجال تعبيرى معين على سياق تعبيرى آخر مختلف تمامًا فى خصوصيته وإن اتفق فى أدواته» [2] .

---

(١) محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة ، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٨٥ ، ص٧.
(٢) المرجع السابق : ص ١٤ .

ثالثا : أن البنيوية لا تملك أدوات للمفاضلة بين الأعمال الأدبية ، بل هى وصفية تحليلية ، تستوى لديها أعظم الأعمال وأردئها ، مما يخرجها عن حوزة النقد إلى مجال الدراسات الأدبية ، أو جماليات النص .

رابعا : إن البنيوية تهمل دور الذوق ، فى الحكم على النصوص ، وفى إبراز الجوانب الجمالية فيها (١) .

لكن رفض هذه المدرسة الأيديولوجية للبنيوية لم يحل دون شيوع البنيوية فى البيئات العربية ، بل اعتبر أصحابها أنفسهم حملة أقلام التجديد فى الفكر النقدى العربى الحديث ، ولم يكتفوا بالتبشير بالنظريات البنيوية ؛ بل راحوا يطبقونها فى دراساتهم على الأعمال الأدبية الحديثة والقديمة أيضا .

وراحوا يترجمون أعمال البنيويين الفرنسيين حتى غدا الفكر البنيوى هو الفكر النقدى السائد فى العقدين الماضيين فى الوطن العربى فى مختلف ربوعه الحضارية .

ومما يمكن استنتاجه من النظر المباشر والمتابعة المعاصرة لهذه الفترة أن العلة فى شيوع البنيوية فى الدراسات النقدية العربية كان بدافع التقليد أكثر مما كان بدافع تلبية حاجات فكرية أو فنية أو اجتماعية أو ثقافية فى الوطن العربى . يدل على ذلك ، تلك المفارقة الهائلة بين الرواية ونقد الرواية فى السبعينيات والثمانينيات ؛ ففى الوقت الذى كانت الروايات تمزق أهاب الشكل بسبب ما يتفجر بداخلها من غليان المضامين الساخطة على حياة ما بعد النكسة ، كان النقد يهجر المضامين والدلالات ويبحث عن البنى والأشكال فى هذه الأعمال نفسها ؛ أى أنه فى الوقت الذى كانت الرواية العربية تضحى فيه بالشكل وتمزقه من أجل المضمون ، كانت وجوه النقاد تصوب تجاه الشكل بصورة مبالغ فيها ، فأى قيمة للشكل فى رواية مثل « شكاوى المصرى الفصيح » ليوسف القعيد ، وهى تكاد تخرج عن إطار الرواية إمعانًا فى التمرد ، ولم يكن هذا الخروج على الأعراف الجمالية والتضحية بالشكل عملاً فرديا بل كان ظاهرة ، نلمسها عند شوقى

---

(١) راجع المناقشات التى دارت بين محمود أمين العالم وبطرس الخلاق فى « فاس » سنة ١٩٧٩ – خلال ندوة الرواية العربية الجديدة – حول اختلاف كل منهما على المنهج الذى اتبعه الآخر ، فى دراسته لرواية « نجمة اغسطس » لصنع الله إبراهيم : مجلة الآداب البيروتية ، عدد (٢) وعدد (٣) سنة ١٩٨١ ، وراجع ملخص ما دار بينهما فى كتاب محمود أمين العالم ثلاثية (الرفض والهزيمة) ص٥ إلى ص ٣٠

عبد الحكيم فى رواية « أحزان نوح » ، ويوسف القعيد فى رواية « الحداد » ، وفتحى غانم أيضا فى « زينب والعرش » وغيرهم من الروائيين الذين فُجعوا بالواقع المرير الذى أعقب النكسة ؛ إن روايات هذه المرحلة الحرجة تذكرنا بعبارة (ديستويفسكى) التى يقدم بها روايته (الدرويش The possessed) ، والتى يصرح فيها « بأنه يريد أن ينفث ما يجيش به صدره ، وأنه سوف يترك الجوانب الفنية نهبًا للكلاب ، وحتى تعود بها أو لا تعود فإنه سوف يكون قد قال كل ما يريد قوله »(١) ، بينما كان النقد يستعير مناهج الشكلانيين الروس ومناهج البنيويين فى تحليل الأعمال الروائية ، ويمعنون فى رسم الأشكال والمعادلات ، وكأن النقاد يعيشون فى بيئة ، بينما الروائيين يعيشون فى بيئة أخرى.

على أننا لا نقول بأن البنيوية تهمل المضامين الأدبية ، لكنها — حقيقة — لا تنبع منها ، كما أننا لا نقول بأن النقاد العرب انصرفوا عن المشاركة فى القضايا السياسية التى تزخر بها الأعمال الروائية تماما ، لكنهم فى اختيارهم لمناهجهم لم يصدروا عن بيئاتهم الثقافية والأدبية ، ولم يسيروا فى الخط الذى سارت فيه الأعمال الأدبية ذاتها ، وإن كانت أعمالهم النقدية قد أضافت إلى النقد العربى أدوات جديدة فى التحليل تساعد على فهم النصوص وعلى تذوقها .

على أى حال فان هذا البحث سوف يعرض ثلاثة أبحاث عربية تطبيقية ، اتخذت من البنيوية منهجًا لها، اخترناها لاتصالها المباشر بالنماذج البنيوية الأوربية بشكل صريح، فهى تمثل الجناح المستغرب من التيار الثقافى العربى فى مجال دراسة النص ، وهو الجناح الذى أدخل على الدراسات النصية العربية معايير جديدة ، وأدوات لم تتح له من قبل ،ووقع عليها الاختيار أيضا لأنها جميعا اهتمت بالتطبيق أكثر من اهتمامها بالنظريات ، ولأنها تنتمى إلى بيئات عربية متنوعة ،هذه الأبحاث هى :

١ — بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) : سيزا قاسم ١٩٨٤ م .

٢ — قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار ١٩٨٥ م .

٣ — تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى : يمنى العيد ١٩٩٠ م .

---

(1) Iriving Howe :politics and the novel pub –
lished by World Library . New York , 1967 , P. 24 .

١ — بناء الرواية :

سيزا القاسم ، تصرح الكاتبة فى مستهل بحثها بأنها تعتمد على منهج الناقد الفرنسى (جيرار جينيت) ، وعلى الناقد الروسى (أوسبنسكى)(١) . وفى ثنايا الكتاب تشير إلى أنها اعتمدت أيضا على (ريكاردو) وبخاصة فى تحليله لتقنية الوصف(٢) .

وتنطلق الباحثة فى تحليل ثلاثية نجيب محفوظ من مستوى القول أو الخطاب ، سواء فى تقسيمها لمباحث الكتاب ، أم فى طريقة التحليل ، فهى تتخذ من تعريف جان لوفيف للخطاب (discourse) – أو « للقص » حسب ترجمتها للمصطلح الفرنسى السابق(٣) – ذريعة لتقسيم الكتاب إلى ثلاثة مباحث ، هى : بناء الزمان الروائى ، وبناء المكان الروائى ، وبناء المنظور الروائى ، وتجعل كل مبحث من المباحث الثلاثة السابقة فصلا .

الفصل الأول المتعلق ببناء الزمان الروائى : وتتناول فيه أهمية الزمان بالنسبة لبناء الرواية ، واختلاف معالجته بين المدارس الأدبية ، حيث تذكر أن هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص : أزمنة خارجية ، مثل زمان الكتابة ، وزمان القراءة ،والزمان التاريخى ؛ أى العصر الذى ينتمى إليه النص ، والزمان المرجعى ، أى الفترة التى يجعلها النص موضوعًا له ، وأزمنة داخلية ، مثل المدة التى تستغرقها أحداث الرواية ، ومثل الترتيب الزمانى لهذه الأحداث ، والمدة التى تستغرقها قراءة النص ، وكيفية تزامن الأحداث ، واتجاهها الزمانى ، وغير ذلك(٤) .

وترى أن الاهتمام بالزمان ليس خاصا بالمدارس البنيوية أو الشكلية ، بل كان محط أنظار الواقعيين من قبل ، لكنه لم يحظ بالعناية الكافية لدى الدارسين إلا مؤخرا ، وبخاصة عندما استعار النقاد التقنيات و المصطلحات الخاصة بالسينما فى تحليل عناصر الزمان فى الرواية(٥) . كما تتناول فى الفصل الأول أيضا : العناصر المكونة للزمان (الماضى والحاضر والمستقبل) والطرق التى يتناولها الروائيون فى ترتيب الأحداث فى

---

(١) سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م ، ص ١٤ .

(٢) المراجع السابق ، ص ٨٩ .

(٣) المرجع السابق ،حيث تترجم كلمة (discourse) الفرنسية بكلمة (القص) ، ص ٢١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٦ حتى ص ٦٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

الرواية من حيث الزمان ، وتتناول أيضا طبيعة الزمان وأنواعه ، وسرعته واتجاهه .

أما ما يتعلق بالعناصر المكونة للزمان الروائى ، فتشير الكاتبة إلى أن زمان الرواية زمان تخييلى ، وهذه الصفة تجعله يختلف تماما عن الزمان الواقعى المعيش[1] ، وفى اللحظة التى تبدأ الرواية فى الدخول فى الزمان الواقعى المعيش — أى زمان القراءة — يكون كل شىء فى الزمان التخييلى قد انتهى ، ومع ذلك فإن صيغة السرد تعبر عن الزمان الحاضر ، وتصنع عالما خياليا له حضوره الآنى فى ذهن القارئ ، وهذه التقنية الموجودة فى الرواية الحديثة ، أو لعل الوعى بها فى النقد الحديث كان وليد السينما التى تفعل الشىء نفسه ولكن بوسائل أخرى ، فكل من قارئ الرواية ومشاهد الفيلم السينمائى يتفاعل مع الأحداث وكأنها تحدث الآن .

من هذا المنطلق ، منطلق أن الرواية تعتمد على صيغة الحاضر ، التى تعنى الوجود الآنى للأحداث — حقيقة أو تخييلا — ترى سيزا قاسم أن الروائى يختار نقطة البداية التى يحدد بها الزمان الحاضر ، ثم يجعل سائر الأحداث — بعد ذلك — فى الحاضر ، أو فى الماضى ، أو فى المستقبل ، من خلال النص الذى يندفع فى اتجاه واحد فقط من حيث القراءة ، وهكذا ينطلق القارئ فى اتجاه واحد فى النص المقروء ، بينما يتذبذب زمان الأحداث بين الماضى والحاضر والمستقبل بناءً على هذا المحور الآنى ، وهذا الإجراء الفنى للزمان هو ما أطلق عليه (ميشيل بورتور) « تتابع الوحدات الزمانية » كما تصرح الباحثة[2] .

ثم تعود إلى (توماشفسكى) وتقسيمه النص الروائى إلى :مبنى حكائى ومتن حكائى ، وتحاول أن تربط بين هذه الفكرة وفكرة تتابع الوحدات الزمانية عند (ميشيل بوتور)[3] ، فترى أن تتابع الوحدات الزمانية فى الحكاية يخضع للتسلسل المطلق لوقوع الأحداث ، بينما تتابع الوحدات الزمانية فى المبنى الحكائى أو الحبكة يخضع لقوانين جمالية ، وتطبق ذلك على افتتاحية ثلاثية نجيب محفوظ .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

ويرتبط الحديث عن تتابع الوحدات الزمانية فى القول الروائى عندها بالحديث عن الترتيب الزمانى للأحداث ، ذلك لأن النص لغة ، واللغة تتكون من سلسلة متتالية من الجمل ، تسير فى خط واحد ، وفى اتجاه واحد ، لكن أحداث الرواية لا يمكن ترتيبها على هذا النمط القائم على التوالى ، أو التتابع ؛ إذ إن هناك أحداثا يمكن أن تقع فى وقت واحد لكن فى أماكن مختلفة ، وهذا ما يجعل الكاتب مضطرا إلى أن يقطع حديثه عن أحد الأحداث ليعود مرة أخرى إلى الوراء ليتحدث عن الحدث الثانى الذى كان قد حدث متزامنا مع الحدث الأول ، وبعد فترة من الحديث يعود مرة أخرى إلى الوراء ليتتبع مسيرة حدث ثالث ، وهكذا تكون هناك أحداث كثيرة تُحكى على أنها حدثت فى زمان واحد ، بينما هناك وحدات قولية لا يمكن أن تحدث فى زمان واحد ، بل لا بد لها من أن تتخذ شكل السلسلة المتتابعة الحلقات . وبهذا يمكن للدارس أن يرسم خارطة توضيحية لأى نص ، يبين عليها اتجاه القول المطرد واتجاه الحكاية المتعرج ، وعندئذ تعود الباحثة إلى الإطار العام للزمان كما حددها (جيرار جينيت) فى الاسترجاع بكل أنواعه : الاسترجاع الخارجى ، والاسترجاع الداخلى ، والاسترجاع المزجى ، وفى الاستباق أيضا [١] .

ثم تشير بعد ذلك إلى أن هذا الزمان الذى تحتويه الحكاية ، قد يكون زمانا نفسيا لا حقيقة له إلا داخل الشخصيات ، أو فى عقل الراوى ، وقد يكون زمانا طبيعيا يقاس بالأيام والليالى والفصول ، وقد يكون زمانًا تاريخيا يقاس بالأحداث الجسام والنقلات التاريخية كالثورات ، والغزوات ، وقد يكون زمانا فيزيقيا ، كالزمان الذى يقاس بالساعات والدقائق ، وتشير إلى أن لكل نوع من أنواع الزمان دلالات خاصة ، وبهذا فإنها تعتنق الفكرة نفسها التى كان (بول ريكور) قد بسطها فى كتابه «الزمن والحكاية»، وفى مقالاته المختلفة ، عن أنواع الزمان ، وكيفية هذه الأنواع عندما تدخل حيز التجربة أو حيز الخبرة [٢] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) بول ريكور : حكاية الزمن ، رسالة اليونسكو ، أبريل سنة ١٩٩١ ، ص ١١ .

ثم تختم الباحثة حديثها عن الزمان بتقسيم الزمان من حيث السرعة والبطء فى النص الروائى ، وتتضح معالم هذا التقسيم من خلال المقارنة بين المقاطع النصية القولية، وبين الزمان الذى تستغرقه الأحداث فى الحكاية ، وتشير إلى أن هذه المقارنة ، وما ينتج عنها من أقسام ، مقتبسة من (جيرار جينيت) ، حيث يطلق على هذه العلاقة الزمانية مصطلح : « سرعة النص »[1] . وسرعة النص هذه – عند جينيت – يمكن قياسها من خلال التناسب الذى نلحظه بين سرعة الأحداث مقيسة بالدقائق والساعات والأيام والليالى ، وسرعة النص مقيسة بالكلمات والجمل والصفحات ، ويحصر (جينيت) ناتج هذه العلاقة فى أربعة أشكال :

١ – الثغرة : ويكون الزمان النصى فيها مغفلا تماما ، بينما زمان الأحداث ما يزال يتوالى .

٢ – الوقفة : وهى عكس الثغرة ؛ لأن الوقفة يتلاشى فيها زمان الأحداث تماما أو يكاد ، بينما يظل زمان القول مستمرا فى تتابعه .

٣ – المشهد : ويتم فيه تطابق بين زمان القول ، وزمان الحدث ، وهو الزمان المشهدى أو الحوارى .

٤ – التلخيص : وفيه يكون زمان النص أقل نسبيا من المساحة الزمانية التى تشغلها الأحداث.

أما **الفصل الثانى** من الكتاب ، فيتعلق ببناء المكان الروائى ، ويبدأ بالحديث عن أهمية المكان فى الرواية ، ومما يلفت النظر ههنا أن الكاتبة تولى الدلالة السيميوطيقية للمكان أهمية ملحوظة ، على الرغم من أن اهتمامها فى الفصل السابق كان منصبا على الوظيفة التكوينية ؛ فحديثها هنا لا يرتكز بالدرجة الأولى على وظيفة المكان فى بناء النص ، أو فى بناء الحكاية، كما هو الحال فى الفصل السابق ، بقدر ما هو حديث عن وظيفة المكان بالنسبة للدلالة النصية ؛ أى البنية السيميوطيقية للنص ، ولا نجد لذلك تفسيرًا سوى تعدد المصادر التى اعتمدت عليها الباحثة ؛ ففى الفصل الأول برزت آراء

---

(١) سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٥٢ .

(جيرار جينيت) و (بول ريكور) . أما فى الفصل الثانى فقد جاءت أراء (لوتمان) و(أوجدن ريتشاردز)و(ريكاردو) .

ترى الكاتبة فى هذا الفصل أن التشكيل المكانى للحقائق المجردة يبرزها فى صورة مجسدة ، ويمنحها دلالات وإشارات تنبع من ملابسات العلاقات الإنسانية بالأماكن ، فكما أن العرف الاجتماعى يمنح الكلمات معنى ، فإن العرف أيضا يمنح الاتجاهات المكانية وأجزاءها وألوانها معنى ، فهناك مثلا علاقة بين : العلو والنفاسة ، وبين الدنو والرخص والسوقية ، وبين الانفتاح والسهولة ،وبين الانغلاق والصعوبة ، وبين الامتداد والوفرة ، وبين الانحسار والقلة ، بين الاتساع والحرية ، وبين الضيق وفقدان الحرية ، وغير ذلك من الأمثلة التى تستعيرها الكاتبة من (لوتمان)[1] .

ثم تتحول بعد ذلك إلى تصور آخر تنقله من الباحثة (أوجدن ريتشاردز) فى كتابها الذى تطلق عليه « معنى المعنى » ، هذا التصور يعتمد على أن الروائى يشيد — بواسطة الكلمات — عالما خياليا ممتدا على مساحة مكانية و زمانية ، وهذا العالم كما ترى (أوجدن ريتشارزد) يشير إلى عالم الواقع المعيش إشارات مجازية أو تصويرية ، ينتج عن ذلك أن الرواية تصبح هيكلا ذا ثلاثة أبعاد :

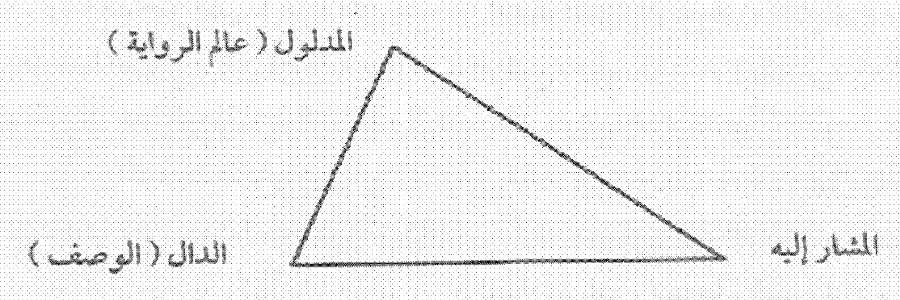
١ –العالم الخيالى المدلول عليه بالنص ، ويشمل الأحداث والشخصيات والزمان والمكان .

٢ – الوصف الروائى الوارد فى كلمات النص وعباراته .

٣ – ثم العالم المعيش الذى تشير إليه الرواية[2] ، أى أن العلاقة بين عالم الرواية التخيلى بكل ما فيه من أزمان وأماكن وشخصيات ، وعالم الواقع المعيش ذات أبعاد ثلاثة يمكن تجسيمها فى الشكل التالى الذى استعانت به سيزا قاسم فى توضيح فكرة (أوجدن ريتشادز)[3] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٥ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٧٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٧٨ .



(شكل رقم ٣)

وهى فكرة جديدة تدخل (العالم المشار إليه) إلى حيز البناء الروائى، وتضيف إلى النظرية التى سار عليها البنائيون أمثال (رولان بارت) و (جيرار جينيت) و (تودروف) بعدا جديدا، لكن سيزا قاسم لم تستمر فى بيان الأشكال التى يمكن أن تنشأ من جراء تلاقى هذه الأبعاد الثلاثة فى النص، بل انتقلت إلى الحديث عن وظائف الوصف فى الرواية الواقعية[1]، وكيف أنه كان نوعا من الزخرفة فى نظر قدامى النقاد الكلاسيكيين، ثم تحول الوصف بعد ذلك إلى وظيفة أخرى، هى الإيهام بواقعية العالم التخيلى فى الرواية، من هذا المنطلق اهتم الواقعيون باستقصاء الموصوفات وبالتوسع فى الصفات، ثم تتحدث عن الوصف باعتباره أحد العناصر الخادمة للسرد، فهو يتصل بالمكان فى مقابل العناصر السردية الزمانية، كما أنه قد يلتحم مع هذه العناصر الزمانية التحامًا كبيرًا، ويتداخل معها مشكلًا ما يسمى عند (جينيت) (بالصور السردية).

والكاتبة هنا تجعل مفهوم الوصف مخالفاً لمفهوم السرد؛ إذ إنها ترى أن الوصف يتميز بالسكون، بينما السرد يجسد الحركة، والوصف مكانى، بينما السرد زمانى[2]، ثم ترى أن الوصف فى الرواية إما أن يعتمد على الانتقاء، وإما أن يقوم على الاستقصاء، وتشرح طريقة الاستقصاء فى الوصف، كما تبينها شجرة (ريكاردو)، (فريكاردو) يرى أن أى شىء لا بد أن يكون له ثلاثة جوانب: الوضع، والصفات، والعناصر.

أما الوضع فمن الممكن أن يكون زمانيا أو يكون مكانيا، وأما الصفات فمن الممكن أن تتناول من حيث: الحجم، أو اللون، أو العدد، أو الشكل.

---

(١) المرجع السابق، ص٨١، ٨٢.
(٢) المرجع السابق، ص ٨٣.

وأما العناصر فهى الأجزاء التى تنتج من تفتيت الشيء الموصوف ، وكل جزء منها يعد شيئا مستقلا يمكن وصفه ، من حيث الوضع ، والصفات ، والعناصر ، وهكذا يمكن أن يمتد الوصف إلى الدرجة والى المدى اللذين يريدهما الكاتب[١] .

وأخيرا تتحدث الكاتبة عن الدلالة التعبيرية للصور الوصفية ، وعلاقتها بالفنون التشكيلية ، من حيث استخدام الأشكال ، والألوان ، والحركات والظلال ، والأبعاد ، استخدامات رمزية . كما أنها تتحدث عن الكيفية التى تمتزج فيها هذه الصورة الوصفية الرامزة بالصورة الزمانية السردية[٢] .

وأما الفصل الثالث المتعلق بالمنظور الروائى فترى فيه الكاتبة : أن أول من تنبه إلى فكرة المنظور فى الرواية ، وعالجها علاجا منهجيا هو (بيرسى لوبوك) فى كتابه « حرفة الرواية »[٣] ، ترى أن مفهوم المنظور يتسع اتساعا كبيرا ، بحيث يشمل الرؤية الأيديولوجية ، أو الموقف الفكرى للمؤلف ، أو للراوى ، حيث يستحضران من خلاله المادة القصصية والتعبير القصصى أيضا ، ترى أن مصطلح « المنظور » فى الرواية مستعار من الفنون التشكيلية ، وأنه حظى فى مجال الرواية بدراسات عديدة ، أمثال دراسات (فريدمان) و (سيمون شاتمان) و (جان بويون) و (تودروف) و (جينيت) و (باختين) غير أنها تؤثر تحليل (أوسبنسكى) وتصرح أنها سوف تعتمد على نظريته عن المتطور الروائى فى كتابه « نظرية الصياغة : بناء النص ونوعيات الشكل الفنى »[٤] لاكتمالها و لاستيعابها محاسن النظريات السابقة .

وتنطلق الكاتبة فى تحديدها لمفهوم المنظور وأنوعه من العلاقة بين الراوى والشخصيات من ناحية ، وبين الراوى والمادة الروائية ؛ أى النص من ناحية أخرى .

أما العلاقة التى بين الراوى والشخصيات فينشأ عنها ثلاثة أنواع من الرؤية ، تقتبسها الكاتبة من (جان بويون) ، وهى[٥] :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١١٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٣١ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(أ) (الرؤية من الوراء) حيث يعلم الراوى أكثر مما تعلمه الشخصيات .

(ب) (الرؤية مع) وفيها لا يعلم الراوى إلا ما تعلمه الشخصيات .

(ج) (الرؤية من الخارج) وفيها تعلم الشخصيات أكثر مما يعلمه الراوى ، وأما العلاقة التى تنشأ بين الراوى والمادة الروائية فذات جانبين :

أحدهما : العلاقة بين الراوى والتعبير اللغوى ، أو الصياغة .

ثانيها : العلاقة بين الراوى والعالم الخيالى .

وتشير الكاتبة إلى أن (جيرار جينيت) ميز بين هذين الجانبين ، فأطلق على الجانب الأول ، المتعلق باللغة أو الصياغة مصطلح « الصوت » ، وأطلق على الجانب الثانى مصطلح « الرؤية » ، وترى أن (أفلاطون) كان أول من أثار قضية الصوت فى الأدب ، عندما فرق بين القص والمحاكاة ، فى كتابه (الجمهورية) ، وبنى على هذا التفريق الخصائص الأسلوبية لكل من الدراما والتاريخ والملحمة ؛ فالتاريخ عنده يعتمد على القص ؛ لأن المؤرخ يتحدث بصوته هو ولا يحاول إخفاء نفسه ، وفى الدراما أو المحاكاة يصوغ المؤلف أسلوبه على غرار شخص آخر ، أما صوته هو فلا يبدو له أثر ، والملحمة خليط من الدراما والتاريخ[1] .

ثم تتجاوز الكاتبة تقسيم (جيرار جينيت) للعلاقة بين الراوى والمادة الروائية إلى (رؤية) و (صوت) وتتحدث عن تقسيم آخر (لأوسبنسكى) ، حيث يقسم أوسبنسكى المنظور إلى أربعة مستويات : المستوى الأيديولوجى ، والمستوى النفسى ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التعبيرى ، ثم تعرض كل مستوى من هذه المستويات ، من خلال التمثيل بنماذج من ثلاثية نجيب محفوظ .

ومن الملاحظ هنا أن المستوى الرابع فى تقسيم (أوسبنسكى) هو نفسه النوع الثانى فى تقسيم (جينيت) إلا أن تفريعات (أوسبنسكى) أغرت الكاتبة بإضافة تقسيمه إلى تقسيم (جينيت) .

كما نلاحظ أيضا أنها عندما تناولت النص من خلال نموذج (جينيت) تعرضت لنموذج تعبيرى أسماه جينيت (الوقفة) ، لكنها خلال عرضها للوصف انطلقت من نموذج آخر يقسم المستوى القولى إلى : سرد ، ووصف ، وحوار ، وصورة سردية ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

وجعلت الوصف بديلا اصطلاحيا للوقفة ، لأنها ربطت الوصف بالسكون ، وجعلته مقابلا للسرد الذى اختص بالحركة[1] .

إن هذا الكتاب ، رغم ما فيه من محاولة الجمع بين النماذج البنيوية المختلفة ، والتى حاولت الكاتبة الانتقاء منها ، مما أدى إلى تزاحم بل تضارب واضطراب فى المفاهيم ، والتى أدت أحيانا إلى تداخل حلقات العرض الخاصة بالنص ، رغم ذلك فإنه يعد من التجارب التطبيقية المبكرة والناجحة للمنهج البنائى فى تحليل النص الروائى العربى ، وكان يمكن أن يكون نواة لنموذج بنيوى عربى فى تحليل النصوص ، لو أن الباحثة حاولت تطويع النماذج البنيوية الغربية ، وخرجت قليلا على حدودها كى تتلاءم مع النص العربى ، وليس تطويع النص العربى ، كى يتلاءم مع النماذج الغربية . لكن ذلك لا ينقص من أهمية هذا العمل الرائد وسبقه[2] .

٢ - قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار . وكما اعتمدت سيزا قاسم ، على النماذج التحليلية للنص الروائى ، لدى كل من : (جيرار جينيت) و(ريكاردو) فإن وليد نجار اعتمد عليهما أيضا ، وإن كان قد اكتفى بهما ، ولم يُدخل فى تحليله للسرد عند نجيب محفوظ طرفا من نماذج مخالفة ، فجاء حصره لجوانب النص ، أكثر تكاملا ، وأكثر تبعية ، والتزاما بالمناهج الأوربية من حصرها هى ، يقول وليد نجار فى مقدمة كتابه : «أسلم بدءا بأن ليس لى من فضل فى هذه الدراسة إلا السعى إلى تطبيقها على عينات من أدب نجيب محفوظ السردى »[3] ، ثم يصرح بأنه اعتمد على (جيرارجينيت) و (ريكاردو) فحسب . بعد ذلك يحصر المجال الذى أجرى فيه بحثه فى خمس قضايا رئيسة هى :

القضية الأولى : تختص بالعلاقة بين زمان القول فى النص الروائى وزمان الحكاية، من حيث المسافة ؛ أى العلاقة التى تربط بين الأحداث المقيسة بالأيام والشهور

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٣ .
(٢) هذا الكتاب ، طبعة مزيدة ومنقحة لرسالة (سيزا قاسم) التى حصلت بها على درجة الدكتوراه، من كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٧٨ بعنوان : (الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر من سنة ١٩٤٥ حتى سنة ١٩٦٠) إشراف الدكتورة (سهير القلماوى) .
(٣) وليد نجار : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبنانى بيروت سنة ١٩٨٥ م ، ص ٥ .

والسنوات ، وبين سرعة النص المقيسة بالزمان الذى تستغرقه قراءة كلمات النص وجمله وسطوره وصفحاته ، وتفصح هذه العلاقة عن أربعة أشكال من القول[1] ، هى نفسها الأشكال التى مر الحديث عنها عند الحديث عن كتاب " بناء الرواية " لسيزا قاسم ، وعند الحديث عن نموذج (جيرار جينيت) ، وهى :

١ - المشهد : ويتساوى فيه زمان القول وزمان الحكاية . وغالبا ما يكون المشهد حوارًا أو رسائل أو خطبا .

٢ - الإيجاز أو التلخيص : ويكون فيه زمان الأحداث أكبر نسبيا من زمان القول ، حيث يلخص الكاتب فترات زمانية طويلة ، وأحداثا كثيرة فى عبارات قصيرة .

٣ - التوقف : ويتوقف فيه زمان الحكاية توقفا تاما ، ويظل القول مستمرًّا فى تتابعه ، ويشمل هذا النوع الوصف والتحليل النفسى والتعليق .

٤ - القطع : وهو عبارة عن فترات زمانية يشير إليها الكاتب مجرد إشارة عابرة فى النص ، بينما تظل أحداثها متوالية فى العالم الخيالى للرواية ، مثل قول الكاتب : ومرت سنوات ، وتوالت الأيام .. وهكذا .

القضية الثانية[2] : وتنشأ من العلاقة بين زمن القول فى النص الروائى ، وزمان الحكاية المتخيلة ، من حيث الاتجاه ، أو ما يسميه وليد نجار «التصرف الزمنى» ، وينشأ عن هذه العلاقة ثلاثة أشكال من القول :

١ - التزامن : حيث يكون زمان القول فى النص الروائى معاصرًا لزمان الحكاية المتخيلة ، (أى آنية الخبر والإخبار) حيث يقص الكاتب أو الراوى أحداثا على أنها تحدث فى الزمان نفسه الذى تحكى فيه .

٢ - الرجعات : ويحكى فيها الراوى أحداثا سابقة على زمان القول ، سواء أكانت هذه الأحداث السابقة داخل إطار العالم الروائى أم خارجه .

٣ - التوقعات : وهى نبوءات أو إشارات للمستقبل تنبئ عن أحداث سوف تقع فى المستقبل ، أو تخبر عن نتائج سوف تتحقق ، أو لن تتحقق ، داخل إطار العالم الروائى أو خارجه .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٥ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

القضية الثالثة [1] : وتقوم على العلاقة بين زمان القول الروائى وزمان الحكاية المتخيلة ، من حيث الهيئة (الكم والكيف) ، وينشأ عن هذه العلاقة خمسة أشكال :

١ — التواتر : ويقصد به العلاقة التى تربط وقوع الأحداث فى العالم المتخيل ، وطريقة التعبير عنها فى النص ، من حيث الإفراد أو التكرار . فالحدث الواحد فى عالم الرواية المتخيل ، يمكن أن يُذكر فى النص مرة واحدة ، ومن الممكن أن يذكر هو نفسه مرتين ، أو ثلاثة ، أو أكثر ، كما أنه قد يحدث العكس ، فيخبر مرة واحدة عن حدثين أو أكثر من أحداث العالم الروائى ، وذلك مثل الأحداث التى تساق فى النص على أنها عادات ، أو تقاليد ، إنها من الأمور الطبيعية أو العلمية .

٢ — طريقة التعبير عن الزمان أو (الوحدات الزمانية) : فالعالم الخيالى فى الرواية يفترض فيه أنه مقسم إلى وحدات زمانية محددة ، مثل الأيام والليالى والشهور والأعوام ، لكن التعبير عن هذه الوحدات ، قد يكون محددا ، مثل قول الراوى : « فى اليوم التالى » ، أو « وتوالت السنوات » ، وقد يترك الراوى التصريح بالزمان ، لكنه يجعل القارئ يفهم الزمان من خلال مرور الأحداث ، كأن يذكر أحداثا تاريخية معروفة تاريخية ، مثل ثورة ١٩١٩ ، أو يذكر أسماء أشخاص يرتبطون بفترات زمانية معينة ، كأن يورد اسم السلطان عبد الحميد ، خلال أحاديث الشخصيات ، أو خلال السرد ، أو اسم الخديو إسماعيل ، وغير ذلك من الأساليب التى تعبر عن مرور الزمان ، وعن حجمه .

٣ — التعاقب والتعاصر : ويعتمد هذا الشكل على أن المستوى القولى فى النص يسير حسب نظام واحد ، وهو التعاقب ، فكل عبارة جديدة تأتى بعد العبارة السابقة عليها وليس معها ، أما الأحداث فى العالم الخيالى المحكى ، فقد تكون متعاقبة ، وقد تكون متعاصرة ، وبهذا فإن الكاتب عليه أن يصور الأحداث المتعاصرة عن طريق التعاقب القولى ، وعليه أن يصور الأحداث المتعاقبة المتغيرة عن طريق التعاقب القولى أيضا ، وهكذا يصور الكاتب شكلين مختلفين من الفعل بشكل قولى واحد .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

٤ — التحول : ويقصد به استطراد معتمد من الكاتب أو الراوى أو إحدى الشخصيات ، تخرج به عن موضوع الحديث الجارى إلى موضوع آخر ، مناقض ، أو مختلف ، أو خارج عن زمان الحكى ، أو مكانه ، لغاية دلالية خاصة . وذلك مثل كتابة محجوب عبد الدايم — فى (القاهرة الجديدة ٣٠) لنجيب محفوظ — مقالتين عن احتفال أقامته إحدى سيدات المجتمع فى القاهرة ، المقالة الأولى تعبر عن الحقيقة ، وتصف السيدة بأوصافها الحقيقية ، والثانية تعبر عما ينبغى أن يُنشر أو يقال ، المقالة الأولى لا تدخل فى بناء الأحداث فى الرواية ، بل هى مجرد دخان صادر عن ضمير محجوب الذى يحترق ، مجرد استطراد من الشخصية ، وإشارة صريحة تعبر عن الازدواجية الأخلاقية والاجتماعية فى نفس محجوب عبد الدايم أولا وفى تركيب المجتمع ثانيا .

٥ — الوصف : ويكتفى وليد نجار فى هذا القسم بالإشارة إلى شكلين من الوصف ، ينشآن من العلاقة بين القول والحكاية ، فالكاتب إما أن يجزئ الموصوف ، فيتناول الشئ الموصوف جزءا جزءا ، وإما أن يصفه جملة واحدة ، باعتباره كتلة أو كيانا مستقلا، من خلال عبارات متقاربة أو متباعدة .

القضية الرابعة : الصيغة السردية :[1] يجعل وليد نجار عبارة «الصيغة السردية» ترجمة للمصطلح الذى يطبقه جينيت على هذا الشكل ، وهو (mod narrative) ويقصد به : الكيفية التى تنقل بها الأخبار والأقوال ، ويجعل هذه الكيفية عائدة إلى عاملين :

الأول : المعلومات التى يجمعها الكاتب ، كى يذكرها فى السرد .

الثانى : حضور الراوى أو غيابه عند إيراد ما يريد سرده .

ونتيجة لهذين العاملين تنشأ ثلاثة أقسام للكلام ، نقلها وليد نجار من (جيرار جينيت) ، وهى :

- التصور السردى discourse .
- نماذج الكلام (الخطاب) perspective narrative .
- التركيز focalisation .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٥٧ .

القسم الأول : (نماذج الكلام) ، وينقسم إلى :

١ – الكلام السردى : وهو كلام يختصر فيه الراوى أحداثا فى القصة ، أو أفكاراً وأقوالاً للشخصيات ، بواسطة الحديث الداخلى أو الخارجى للراوى ، أو عن طريق الفيضان الداخلى للوعى ، المعروف «بتيار الوعى» .

٢ – الكلام البديل : وهو الكلام غير المباشر الذى يلخص الراوى به كلاما قالته شخصيات أخرى .

٣ – الكلام المنقول : وينقل فيه الراوى كلام الشخصيات نقلا حرفيا دون تدخل منه إلى االقارئ ، أو هو كلام مصوغ بطريقة يتوهم فيها القارئ أن كلام الشخصيات منقول بحذافيره إليه ، دون تدخل من الراوى .

القسم الثانى : «التصور السردى» ، ويعتمد هذا القسم على عنصرين ، هما : وجهة النظر ، والراوى .

ويعمل هذان العنصران على صياغة القول الروائى وتشكيله فى طريقتين من طرق التعبير :

الطريقة الأولى : ويظهر فيها الكاتب ، أو الراوى ، بوصفه شاهدا للأحداث ، أو بطلا يشارك فى مجراها ، أو بوصفه محللا ، أو مفكراً ، يجتر أحداثها وأطيافها . وفى كل هذه الأحوال تكون الأحداث والأقوال والأفكار مروية من وجهة نظر الكاتب أو الراوى .

الطريقة الثانية : وتغيب فيها صورة المؤلف ، وصورة الراوى عن الأحداث ، والأحاديث ، والأفكار ، غيابا تاما ، فيرى العالم الروائى وكأنه منظور من كل جانب ، حسب رؤية موضوعية محايدة .

القسم الثالث : (التركيز) ، ويقصد به درجة تركيز الراوى على جانب معين من جوانب العالم الروائى والموضوعات التى حظيت بالعناية ، فقد يكون تركيزه منصبا على باطن إحدى الشخصيات دون سواه ، فيسمى (التركيز الداخلى الثابت) . وقد يكون موجها صوب بواطن عدد من الشخصيات ، بحيث ينتقل الراوى خلال القول

من باطن شخصية إلى باطن شخصية أخرى ، فيسمى حينئذ (التركيز الخارجى) ، وقد يأتى هذا الاستعراض الخارجى مكررا لمجموعة واحدة من الأحداث ، أو لحدث واحد مفرد ، فيسمى (التركيز الخارجى المضاعف) .. وهكذا .

القضية الخامسة والأخيرة : ويطلق عليها وليد نجار : «الصدى السردى»[1] (voix narration) ، ويقصد بها : ما يتركه الكاتب من أثر فيما يكتب ، وتعالج هذه القضية ثلاثة جوانب :

الجانب الأول : زمان السرد ، ويطلق عليه : « نماذج السرد » ويكرر وليد نجار فى هذا الجانب النماذج التى سبق له أن تحدث عنها خلال حديثه عن القضية الثانية ، والتى تبدو خلال موازنته زمان القول وزمان الحكاية ، وتحدث فيها عن (التزامن) ، و « الرجعات » و« التوقعات » .

أما الجانب الثانى فيتعلق بالمستويات السردية ، ويقصد بالمستويات السردية ، المقامات الزمانية ، أو المكانية ، أو الأيديولوجية ، أو النفسية ، التى يتخذها السارد منطلقاً للوصف والسرد . فالكاتب قد يجعل الرواية مسرودة من موقع رجل يعيش فى القرن العشرين ، بينما أحداث الرواية ذاتها تنتمى إلى القرن الثامن عشر ، وقد يروى الأحداث على لسان راو معاصر لها ، أو مشارك فيها ، وقد يجعل الكاتب أحداث الرواية مروية من خلال باطن إحدى الشخصيات ، أو باطن الراوى ، وقد يصفها من الخارج ، وقد يردد الكاتب السرد بين أكثر من مستوى ، فيجعله من الداخل ومن الخارج ، من الماضى ومن الحاضر ، فى وقت واحد .

أما الجانب الثالث : فيتعلق بصوت الكاتب نفسه فى القصة ، ومدى حضوره فى خضم الأحداث ؛ فقد يكون الكاتب أحد أبطال الرواية ، وقد يكون شاهداً ، وقد يكون غائبا ولا صوت له فيها ، وقد سبق الحديث عن ذلك خلال القضية الرابعة .

وبعد .. فإن ميزة كتاب وليد نجار ، تنحصر فى شدة حرصه على استقصاء مسائل النموذجين التحليليين ، لكل من (جينيت) و (ريكاردو) ، وفى وضوح تبويبه لهذه المسائل ، لكن حرصه هذا جعله يقرر الملمح الواحد فى أكثر من قضية ، وهذا يهدد قيمة التحليل الإحصائى لجوانب السرد ، ويقدم أرقاما غير دقيقة لشيوع الظواهر

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٨١ .

السردية عند تطبيقه على النصوص .

كما أن اعتماده على الإحصاء أصلا أخفى الكثير من الصعوبات التى لا نعلم كيف وصل إلى حلول لها ، وبخاصة ما يتعلق باللغة ؛ لأنه جاء بها على هيئة أرقام فحسب .

٣ – تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى : يمنى العيد ، ولا يختلف هذا الكتاب عن الكتابين السابقين فى اعتماده على أفكار (جيرار جينيت) و (ريكاردو) بالإضافة إلى (بروب) و(تودروف) وغيرهم ، ويقوم تحليل النص السردى فى هذا الكتاب على ثلاث ركائز – هى ذاتها عناصر العمل السردى الروائى [١] عند الكاتبة – وهى : (الحكاية) ، و (القول) و (زاوية الرؤية والموقع) .

كما أنها جعلت هذا التقسيم أساسا لتقسيم كتابها إلى ثلاثة أقسام بالإضافة إلى فصل تمهيدى عن (البنية وأسرارها) [٢] .

القسم الأول : جعلته بعنوان : «العمل السردى من حيث هو حكاية» وتناولت فيه الحكاية فى العمل السردى من ثلاثة جوانب :

(أ) ترابط الأفعال .

(ب) الحوافز التى تتحكم فى العلاقات بين الشخصيات ، وفى منطق الترابط بين الأفعال .

(ج) الشخصيات والعلاقات فيما بينها .

وتعتمد فى شرح « ترابط الأفعال » على نموذج (بروب) القائم على تحول الوضعيات السردية فى الحكايات الشعبية ، وهو نموذج قائم على البحث عن أطر ثابتة للحكاية الشعبية فى كل زمان ومكان [٣] ، وقد أجمل (بروب) هذه الأطر فى واحد وثلاثين إطارا ، كلها تعتمد على تقسيم الحكاية إلى ثلاثة محاور رئيسة ، هى :

(أ) خروج البطل من البيت أو على الطاعة . (ب) عوائق تقف فى طريق البطل .

(جـ) الحل ، المتمثل فى انتصار البطل ، أو فى هزيمته ثم موته ، حقيقة أو حكمًا .

---

(١) تقصد يمنى العيد من مصطلح « العمل الروائى » : كل عمل يروى بواسطة راو بقصد الإيهام بفنيه ما . (يمنى العيد : تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى ، دار الفارابى ببيروت سنة ١٩٩٠ ، ص ٢٧) .

(٢) المرجع السابق ، من ص ١١ حتى ص ٢٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣١ .

وتطبق الباحثة هذا النموذج على حكاية خرافية يمنية اسمها « الجرجوف » .

أما فى شرحها للحوافز فتعتمد على نموذجين هما : نموذج (تودروف) [1] فى تقسيمه للحوافز إلى :

إيجابية ، وهى : الرغبة ، والتواصل ، والمشاركة .

وسلبية ، وهى : الكراهية ، والجهر ، والإعاقة .

كما تعتمد على نموذج (جريماس) الخاص بالعوامل : المرسل ، والمساعد ، والفاعل، والموضوع ، والمرسل إليه ، والمعيق [2] .

وعند حديثها عن جانب الشخصيات ، تحاول تطبيق النموذجين السابقين اللذين سبق الحديث عنهما عند الحديث عن الحوافز - وهما نموذجا (تودروف) و(جريماس) - على قصة « مضجع العروس » لجبران خليل جبران [3] .

القسم الثانى وهو بعنوان : « العمل السردى الروائى من حيث هو قول » ، وتعتمد فى تقسيمات هذا القسم على نموذج (جيرار جينيت) [4] حيث تتحدث عن مقولات (جينيت) الثلاث : زمان القص ، وهيئة القص ، ونمط القص .

المقولة الأولى : زمان القص ، وتتحدث فيها عن الموازنة بين زمان القول ، وزمان القصة ، وتخرج من هذه الموازنة بثلاثة أشكال :

١ - الترتيب [5] : وتقصد به الاتجاه ، حيث إن القول فى الرواية قد يسير فى الاتجاه نفسه الذى تسير فيه الحكاية ، ومن الماضى إلى الحاضر ، من الحاضر إلى المستقبل ، وقد يختلفان ، فيسير القول فى اتجاه ، وتسير القصة فى اتجاه آخر ، كأن يكون فى القول إشارات تسترجع أحداثا ماضية ، وهذه الأحداث تحتوى أقوالا تشير بدورها إلى أحداث أقدم ، وهكذا يندفع القول إلى الأمام فى اتجاه مطرد . وتتكسر الحكاية متلكئة فى غيابات الماضى وماضى الماضى ، وقد يسير القول مع الحكاية جنبا إلى جنب ، متخذين من الحاضر نقطة انطلاق إلى المستقبل ، وقد تسبق الحكاية الزمان الحاضر ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧١ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

فتقفز إلى المستقبل ، وتستخدم (يمنى العيد) قصة أو ديب نموذجا لتوضيح زمان القص [1] .

٢ – المدة [2] : وتعني بها الفروق الزمانية الناشئة من الموازنة بين سرعة القول ، وسرعة القصة ، وترى أن هناك أربعة أنماط من القول تنشأ عن هذه الموازنة ، هي :

– القفز : وفيه يكون زمان الأحداث مستمرا ، بينما يتضاءل زمان القول إلى أقصر مدى ممكن .

– الاستراحة : وفيها يكون زمان القول طويلا ، بينما يتضاءل زمان الحكاية ، كما فى الوصف والتقارير .

– المشهد : ويتساوى فيه زمانا القول والحكاية ، كما فى الحوار .

– الإيجاز : ويكون زمان القول فيه أقصر من زمان الحكاية .

٣ – التواتر [3] : وتتحدث فيه يمنى العيد عن العلاقة بين القول فى النص الروائى وبين القصة ، من حيث تكرار الوقوع وتكرار الذكر ، فالراوى قد يقص مرة واحدة ما يكون قد حدث مرة واحدة ، أو ما يكون قد تكرر حدوثه أكثر من مرة . وقد يحكى أكثر من مرة ما لم يحدث إلا مرة واحدة .. وهكذا .

المقولة الثانية : هيئة القص [4] ، وتتحدث عن الكيفية التى يروى بها الكاتب عالمه الروائى أو يقدمه ، وعن صلة الراوى بمن يروى عنهم ، وتسفر هذه المقولة عن نوعين من الرواة :

١ – راو يحلل الأحداث من الداخل .

٢ – راو يحلل الأحداث من الخارج .

الأول : إما أن يكون بطلا يروى قصته بضمير المتكلم ، وإما أن يرويها بضمير الغائب العارف بكل شيء فى العالم الخيالى .

والثانى : إما أن يكون شاهداً يصف ما يراه دون أن يشارك فيه ، وإما أن يكون واحدا من الشخصيات الفاعلة فى صنع الأحداث ، أو يكون مثل المؤرخ الذى يستخدم الوسائط .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٨٥ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٨٩ .

المقولة الثالثة : نمط القص : وتخصصه الكاتبة للتراكيب اللغوية والخصائص الأسلوبية التى تميز الأصوات السردية فى النص ، وتتحدث خلاله عن : الأسلوب المباشر ، والأسلوب غير المباشر ، والأسلوب الحر غير المباشر . وتمر على هذه الأساليب الثلاثة مرورا عابرا ، مكتفية بالإحالة على (باختين) فى كتابه « الماركسية وفلسفة الثورة » لمن أراد المزيد [1] .

أما القسم الثالث من كتاب يمنى العيد ، فهو ذلك الفصل الصغير الذى خصصته لزاوية الرؤية والموقع [2] ، وتحدثت فيه عن مفهومى هذين المصطلحين فقط ، دون أن تتطرق إلى محاولة تطبيقها على نماذج أدبية ، كما فعلت فى القسمين السابقين ، وختمت هذا القسم بحديث عابر عن موقع الراوى ، بوصفه العنصر المهيمن فى العمل الروائى.

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر حول هذا الكتاب :

أولا : أن الكاتبة ، رغم أنها أعلنت فى تقديمها للكتاب أنها تحاول صياغة المادة العلمية ، فى سياق ثقافى عربى ، فى طريقة التفكير ، وفى اختيار الأمثلة [3] ، إلا أن القسم التطبيقى من دراستها لم يفد كثيرًا فى توضيح الخصوصية العربية ، فقد اختارت رواية « أرابيسك » لأنطوان شماس ، وهى رواية لم تكتب أصلا باللغة العربية ، بل باللغة العبرانية ، بل إن الكاتبة تحلل الترجمة الفرنسية من الرواية ، مما يجعلها تتجاوز قضايا الصياغة العربية ومشاكلها ، هذه الصياغة التى جعلتها الكاتبة جزءًا من تقسيمها الثلاثى السابق ، بالإضافة إلى أن الرواية نفسها لا تمثل تيارا فنيا عربيا .

ثانيا : أن الكاتبة جمعت فى بحثها بين نظريات شكلية وأخرى بنائية تطور بعضها عن البعض الآخر ، فهى تقسم العمل السردى إلى جانبين :

أحدهما : العمل السردى من حيث هو حكاية .

وثانيهما : العمل السردى من حيث هو قول .

وفى الجانب الأول اعتمدت على تحليل بروب للحكاية ، أما الجانب الثانى فاعتمدت فيه على (جيرار جينيت) ، و (تودروف) ، وغيرهما . مع أن نظرية (بروب) لها منطق يتناول العمل الروائى كله ، ولنظرية (جينيت) منطق أخر يتناول العمل

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٦ .

السردى كله ، (فبروب) لم يتناول بنموذجه الجانب الحكائى من العمل السردى ، بل تناول الحبكة التى هى موضوع كل من (جينيت) و(تودروف) وغيرهما من البنيويين، وإذا قسمنا العمل السردى حسب (توماشفسكى) إلى متن حكائى ومبنى حكائى ، فإننا نجد (بروب) و (جينيت) ومن جاء بعدهما فى جانب واحد فقط ، هو المبنى الحكائى ؛ فالعلاقة التى تربط هذه النماذج إذن علاقة تطور تحل فيه نماذج محل نماذج أخرى ، وليست علاقة تكامل ، أو اختلاف فى الموضوعات ، ومن ثم لا يمكن جمعها فى بناء نموذج واحد ، بحيث يتناول كل منها جزءا من العمل السردى ، مما يجعل المهمة التى حاولت الباحثة إنجازها أمرا عسيرا ، ولعل هذا هو السبب الذى حدا بها إلى أن تحلل فى القسم الأول من الكتاب حكاية خرافية ، وفى القسم الثانى أسطورة أوديب ، وتهمل نموذج القسم الثالث ، ولم توضح ذلك فى الروايات العربية ، ولهذا فإنه لاينبغى أن ينظر إلى هذا الكتاب أو الكتابين السابقين بوصف كل منهما نظرية ، أو بوصفه نموذجا متكاملا فى التحليل ، بل ينبغى أن ينظر إليه بوصفه عرضا انتقائيا لعدد من النظريات والنماذج ، حول تحليل النصوص السردية . ولقد أحسنت الباحثة صنعا عندما أشارت فى مقدمة كتابها إلى أن الهدف منه هو تعليم الطلاب ، وليس وضع المناهج وصياغة النظريات [1] .

على وجه الإجمال ، فإن الأبحاث العربية السابقة ، لا تختلف كثيرًا فيما بينها ، من حيث اعتمادها على مجموعة من المناهج البنيوية ، المنتقاة من المدرسة الفرنسية ، وبخاصة من (جيرار جينيت) و (ريكاردو) و(تودروف) ، وإذا تجاوزت البنيوية قليلا فمن نماذج الشكليين من أمثال (بروب) و(توماشفسكى) ، كما أنها لم تتجاوز طور التبشير بالمناهج البنوية الأوربية فى البيئات العربية ، إلى طور الاستفادة والنقد والتميز والإضافة أو الاعتراض والمناقشة ، والدليل على ذلك :

أولا : أنها لم ترتبط بالتيار الثقافى العام فى الوطن العربى ، فلم تكن وليدة تطور ثقافى عربى ، ولا مخترعة لدواع تاريخية أو فكرية وجد النقاد العرب أنفسهم فى حاجة إلى الإفادة من بعض معطياتها ، لم يكن هذا ولا ذاك ، بل كانت دخيلة عليه ، مثلها فى ذلك مثل سائر الجوانب الثقافية والاجتماعية التى اقتحمت على العرب دورهم ، وعقولهم ،

(١) المرجع السابق ، ص ٥ ، ٨ .

لتفرض نموذجا تقتلع به جذور نموذج آخر ، مما جعلها فى واد والنصوص الأدبية فى واد آخر – كما سبق القول – فأنصارها لم ينتقوا منها ما يعمل على إنماء غرس شيدوه من لبنات التراث العربى كما تفعل سائر الحضارات عندما يستفيد بعضها من البعض الآخر ، وإنما تجاوز هؤلاء الأنصار التأثر بها بوصفها أدوات تحليلية نقدية أو أدبية وأخذوا يبشرون بالأصول الفلسفية العامة التى تنتمى إليها، فترك بعض من هؤلاء الدارسين ما هو فيه من الحديث عن طرق التحليل ، إلى الحديث عن الرؤية المادية الحسية للأشياء ، بوصفها المدخل الوحيد للمعرفة ، وتمادى فى تقدير هذه الرؤية ، إلى الدرجة التى جعلها مقابلة للرؤية الغيبية ، أو النبوية . فهذه يمنى العيد تصرح فى كتابها « الراوى » بأن هناك طرفين يقفان وجها لوجه أمام أى باحث يحاول وضع الواقع الاجتماعى فى مقابل الكتابة ، هذان الطرفان النقيضان هما : أولا : الغيبى أو النبوى . ثانيا : المعرفة .

هكذا تجعل الغيبى فى مقابل المعرفة ، وترى أن البحث عن الغيبى إهدار لها ، تقول : « وقد نترك البحث مكتفين بالغيبى جوابا ، وقد نذهب أبعد من ذلك فنترك سؤالنا عن المعرفة ظنا منا أن الغيبى هذا يعادلها ، أنه حدودها ومطلقها ، نبحث عن المعرفة فنجدها فى السرى ، نتوهمها فيه ، فنهملها ؛ إذ ينغلق علينا سرها ، هكذا فنحن لا نكتفى فى حال كهذه باستبدال الغيبى بالمحسوس ، بل نقبل أو ندعى لنقبل السرى ، نقبله جوابا يعيق المعرفة العلمية الباحثة عن كشف حركة العلاقات بين المحسوسات والمدركات ، لنمسك بأسرار نموها وتطورها ، لنرى هذه الأسرار فى آثارها المقروءة ، فلا تبقى الأسرار أسرارا ، يتوكأ الغموض وينام الجهل فى أحضانها »[1] .

إننا نفهم الباحثة ونؤكد مسلكها ذلك فى مجال التحليل النصى ، فالمقومات الملموسة هى المدخل المناسب للتجربة الأدبية ، لكن تعميم هذه القاعدة على كل جوانب المعرفة يقود إلى الميكانيكية المادية ، التى تجعل المحسوس وسيلة وغاية فى وقت واحد ، فالمحسوس لا يمكن أن يكون مادة صماء لا تدل على شىء خارج حدودها ، بل هى

---

(١) يمنى العيد : الراوى : الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٣٩ .

علامة معرفية فوق أنها علامة اجتماعية ، علامة شاهدة تشير إلى معرفة غائبة أو تبرهن على وجودها ، ومن ثم فلن يكون الغيبى نقيضا للمحسوس ، بل هو فى الحقيقة بعد من أبعاده ، وهدف من أهداف وجوده ، كما أن الغيبى لن يكون عائقا أمام المعرفة بل هو غايتها .

الذى يناقض المحسوس – حقيقة – ويعيق المعرفة هو « الخرافى » ؛ لأنه لا يتصل بالواقع المادى بأى سبب ، سوى التوهم أو الرؤى المريضة .

ثانيا : أن هذه الأبحاث تبدو لاهثة وراء المفاهيم الغربية التى تطور بعضها عن بعض ، أو خالف بعضها بعضا ، فترى الباحث العربى من هؤلاء يجمع أطرافا من مفاهيم شتى فى مصطلح واحد ، وقد يجعل المصطلح الواحد دالا على عدد من المفاهيم المختلفة التى لا صلة بينها ، إلا ما يكون من التجاور فى الحقل الاصطلاحى الواحد أو التطور الدلالى ، وهم فى ذلك مضطرون ، لأنهم يترجمون أكثر مما يحاورون أو يشيدون مناهج ونظريات أو يطورونها [1] ، وإليك هذا المثال الذى نأتى به من كتاب نستجيده ، ونعده من أكثر البحوث البنيوية العربية عمقا ، وإفادة ، وهو كتاب : سيزا قاسم « بناء الرواية » . حيث نجدها فى هذا الكتاب تضع كلمة (القص) ترجمة للكلمات التالية :

(fiction , recit , narration , telling , discourse)

وهناك من يورد عددا من المصطلحات الدالة على حقل واحد ، ثم لا يكمل دائرة الاصطلاح فى هذا الحقل ، بل يدخل فيها مفاهيم أو مصطلحات من دوائر أخرى . وهكذا نجد المفاهيم والمصطلحات فى هذه الأبحاث مضطربة ، نتيجة لهذه التبعية المفرطة .

وليس معنى هذا أننا نرغب فى التقليل من أهمية هذه الأبحاث ، بالنسبة للتبصير بما يدور فى الغرب من مناهج ، يمكن أن تمد النقاد والباحثين العرب بأدوات جديدة ، وتفتح أمامهم آفاقا معرفية جديدة ، فهذا أمر لا غنى عنه ، بل هو واجب قومى ، وفكرى يتبوأ فيه أمثال هؤلاء الكتاب مكان الريادة ، لكننا ننأى بالرائد أن يذوب فيما يورده .

* * *

---

(١) راجع فى ذلك مقالة للمؤلف بعنوان «أزمة المصطلح فى النقد القصصى» مجلة فصول العددان ٢ ، ٣ سنة ١٩٨٧ م ، ص ٩٩ .

الفصل الثالث

الأسلوبيات الحديثة وتحليل النص الروائى

« الأسلوبيات الحديثة » مصطلح جديد ، استخدمه فى البداية (روجرفاولر) ثم استخدمه كل من (ليتش) و(شورت) فى كتابها « الأسلوب فى الرواية » ، للدلالة على الدراسات الأسلوبية التى أنجزت مؤخرًا ، مستخدمة مبادىء اللغويات الحديثة وأفكارها فى تحليل الأسلوب فى الأدب [1] .

فاللغويات التى كانت سائدة حتى أوائل الستينيات من هذا القرن والتى أفادت منها البنيوية والشكلية واستعارتا هياكلها ، كانت تنظر إلى اللغة بوصفها طاقة للعقل البشرى ، تتماثل لدى جميع الأمم والشعوب على اختلاف بيئاتها وعصورها ، لكن هذا المفهوم طرأت عليه وجهات نظر جديدة ، من قبل الدراسات النفسية ، والاجتماعية ، والفلسفية ، وأصابه التطور ، وبخاصة عندما أخذت نظريات النحو التحويلى تتبلور مفاهيمها حول اجتماعية اللغة ؛ أى أن اللغة غدت - حسب هذه المرحلة الجديدة - نظام رموز اجتماعى ، يقوم على مجموعة من الوظائف ، وليست مجرد طاقة للعقل البشرى ، أو العقل الجمعى للنوع الإنسانى ، وقد غرقت البنيوية فى هذه المفاهيم اللغوية التقليدية التى كانت سائدة فى ذلك الحين ، فأقامت تحليلاتها النقدية على أساس هياكل وأطر ثابتة ، فى بنية العمل السردى ، تشبه القوانين الطبيعية التى تحكم حركة العناصر والمواد فى الطبيعة .

ولعل ذلك كان جزءا من تيار فكرى عام سيطر على الفكر الأوربى أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين ،هذا التيار الفكرى يعبر عن زهو الإنسان بسيطرته على قوانين الطبيعة وتحكمه فيها ، وثقته المفرطة فى قدرته على تبيان مواقع الأشياء وتسخيرها ، ثم اكتشاف قوانينها ، أيا كانت على خارطة الوجود ، عن طريق الأبعاد الفيزيقية الثلاثة ، التى تحدد بها الفيزياء مواقع الأشياء ، واعتقد الفكر الغربى أن

---

(1) Geoffry N. Leech and Michael H. short: style in fiction , Longman . London, 1983 ,p . 8 .

كل ذلك يمكن أن يصل إليه الإنسان باستخدامه لسلاح العلم المادى فقط ، هذه القدرة الهائلة التى كشفت أمامه الآفاق ، وفتحت المغاليق ، وهتكت الأسرار ، فبالعلم أصبح كل شىء – فى نظر الإنسان الغربى – قابلا للكشف ، وللتقنين ، وللتجربة . والذى لا يقبل هذا الحكم فهو عنده غير موجود ، هو ميتافيزيقا أو خرافة ، حتى الإنسان نفسه – حسب هذه الرؤية – خاضع للتقنين وللتجربة : فكره ، وعواطفه ، وسلوكياته ، وآدابه، وفنونه .

لكن هذه النظرة لم تدم ؛ إذ أصيب الإنسان الغربى بظهور نظرية النسبية ، والتقدم الصناعى المذهل بخيبة الأمل فى التقدم العلمى ، أصبح الإنسان لا يشعر بسيطرته على ما حوله ، بل شعر بأن العلم الذى أمل فيه إسعاد البشر يمد الصناعة بآلات ضخمة سببت له التعاسة ؛ إذ غدا الإنسان أمام تروسها العملاقة هزيلًا ، لا قيمة له بوصفه إنسانا ، بل أصبحت قيمته هى فقط مقدار ما يقدمه من عمل . وأمد العلم أيضا التجارة والاقتصاد بأساليب مبتكرة ، لجمع رءوس الأموال ، وتكريسها ، ونموها ، نموا ذاتيا ربويا ، إلى درجة أن الإنسان الغربى أصبح لها خادمًا بل أداة ، وانهارت نظرية الأبعاد الثلاثة فى علوم الطبيعيات والرياضيات ، بعد اكتشاف (أينشتين) للبعد الرابع ، فأصبحت الحقيقة فى كل شىء نسبية ، ولا يقال عن الشىء أين هو حتى يعرف موقع القائل منه ، وانهار المنطق الأرسطى القديم ، وأصبحت الأشياء التى كانت مستحيلة – حسب هذا المنطق – ممكنة حسب المنطق النسبى ، فقد كان من المستحيل وقوع حدث واحد فى مكانين مختلفين فى وقت واحد ، لكن ذلك أصبح ممكنا بعد ظهور نظرية البعد الرابع ، بل أصبح الشىء يكون ولا يكون فى وقت واحد ، حسب الحكم عليه من موقعين مختلفين ، بل إن العلم الذى كان مصدر إسعاد للبشر ، عمل خلال الحربين العالميتين على أن يدمر حياة الملايين . كل ذلك جعل الإنسان الغربى يشعر بالدوار ، ويحس بعدم معقولية العالم ، ويقتنع بعدم جدوى الحياة، فراح الأدباء يضربون فى مجاهل اللامعقول والعبث ، ويحطمون التقاليد الأدبية والفنية [1] ، وراح

---

(١) راجع أثر النظرية النسبية على الأدب فى : جولى م جونسون : النظرية النسبية فى الأدب الحديث ، مجلة فصول ، ج ٦ ، عدد ٣ سنة ١٩٨٦ ، بول كوديك : النسبية ، ترجمة مصطفى الرقى عويدات، بيروت سنة ١٩٨٢ .

النقاد ودارسو الأدب يتلمسون الطرق التى تربط بين مناهجهم والمنطق العلمى الجديد، ولم يكونوا فى ذلك بأسراع من اللسانيين فى هذا السبيل ، والتقت الأفكار اللغوية والأفكار النقدية بل اتفقتا على ضرورة بروز عنصر «الموقع» فى اللغة وفى الأدب . فلم يعد الكلام يدرس بوصفه مادة جامدة ، مقطوعة الأنساب مستقلة عن الموضوع الذى قيلت فيه ، بل أصبح يدرس بوصفه « قولا » أى خطاباً ، والفرق بين : الكلام ، بوصفه مادة ، والكلام ، بوصفه قولا ، أن القول مرتبط بقائل ؛ أى بموقع للقول ، وكذلك أصبح النص يدرس بوصفه أقوالا أو خطابات ترتبط بمجموعة من المواقع . وهو الإنجاز الذى حققته الأسلوبيات الحديثة .

فقد تجاوزت الأسلوبيات الحديثة هذه الميكانيكية التى وقعت فيها البنائية ، رغم أنها تنبع مثلها من االلغويات ، فلم تدرس الأسلوبيات الحديثة النص الأدبى باعتباره مادة كلامية مفصولة عن كل شىء حولها ، بل تدرسه بوصفه خطابا ، أو قولا ، ولم يفصل الأسلوبيون النص عن قائله ، أو عن بيئته والعصر الذى كتب فيه ، بل لم يفصلوه عن قارئه ؛ لأن كل هذه الجوانب تعد مواقع للقول . وموقع القول عندهم جزء من القول ذاته ، ولا تتم الدلالة إلا به ، بل إنهم تمادوا فى فكرة المواقع هذه ، فنظروا إلى أسلوب الرواية ، على أنه مجموعة من الخطابات التى تنطلق من مجموعة متراكبة من المواقع ، موقع الكاتب والقارىء ، وموقع الكاتب الضمنى والقارىء الضمنى ، وموقع السارد والمحاور ، وموقع الشخصيات . وقد يكون فى الرواية أكثر من سارد ، وعدد كبير من الشخصيات ، مما يجعل الحدث الواحد منظورا إليه من أكثر من موقع ، فيكون وجود هذا الحدث بل مظاهر وجوده كلها خاضعة لمعايير نسبية متعددة الأبعاد . كما أن الأسلوبيين تخلوا عن فكرة النموذج المسبق ، الذى رفعت رايته الشكلية والبنيوية ، وساروا فى الطريق الذى سارفيه (سبيتزر) من قبل ، حين رأى « أن القانون الذى يحكم أى نص إنما ينبغى أن يستنبط من النص ذاته ، وليس من أشكال مشابهة ، وأن كل عمل أدبى إنما هو كيان مستقل بذاته ، وأن التحليل اللغوى مهما كانت حصافته ، لن يسد الطريق أمام تأملات القراء ومشاعرهم »[1] .

(1) Leo Spitzer : Linguistics and literary history , in «linguistics and literary style » ,p. 21 .

ويرى الأسلوبيون الجدد ، أن النص الأدبي يستخدم الشفرة نفسها التي تستخدمها اللغة ، في الرسائل وفي الأحاديث العامة والخاصة ، وفي عقود البيع ، وغير ذلك . إلا أن التعبير الأدبي يتحلى بميزتين :

الأولى : أنه بالإضافة إلى احتوائه شفرة توصيلية ، فإنه يحمل شفرة جمالية .

الثانية : أنه يتمتع بحرية ابتكار أدوات جديدة لتطوير الشفرة اللغوية ، أو تزويدها بمجالات ، وأدوات جديدة .

أما الميزة الأولى ، فقد أهملها الفكر الشكلي ، وأهملتها نظريات بنيوية كثيرة تأثرت بالشكلية ؛ لأن هذه النظريات لم تُقم وزنا لعلم الجمال ، ولم تهتم بالجميل ، بوصفه مظهرًا من مظاهر العمل الفني ؛ فقد أدى سعي هذه النظريات وراء الغايات المادية الخالصة ، ووراء الأساليب العلمية لمعالجة الفن ، إلى ضمور الاهتمام بالجوانب الجمالية ، وإغفال معطيات علم الجمال بوجه عام ، ولم يجد أحد أنصار الشكلية ، وهو (إيخنباوم) حجة يدافع بها عن الشكلية في إهمالها للمظهر الجمالي في النص ، إلا قوله : « إن هذا الانفصال ، وبالخصوص عن علم الجمال ، هو ظاهرة تميز ، بقليل أو كثير ، كل الدراسات المعاصرة حول الفن »[1] ، وكأن شيوع الظاهرة دليل على صحتها ، أو مبرر للاستمرار على نهجها عند (إيخنباوم) .

وأما الميزة الثانية ، فهي أن الأسلوبيات لا تهمل جانب الابتكار والتفرد في النص الأدبي ، ولا تصادر حرية الأدباء ، أو تحد من تمردهم ، حتى على اللغة نفسها ، كما أنها لا تهمل جانب التطور الأدبي ، كما فعلت البنيوية ، وذلك لأن البنيوية تكتفي بوصف البنية في ثباتها ، أو من خلال مقطع خالص من عوامل التحول الزماني ، أما الأسلوبيات فإنها ترصد الخطاب في مظهرية الثابت والمتحول .

الأسلوبيات إذن ترى أن النص لغة ، ولكنه ليس مثل اللغة تماما ، وترى فقط أنه يحمل الشفرة نفسها التي تستخدمها اللغة ، وبذلك فإن الأسلوبين لا يدخلون إلى دراسة النص ، وفي أذهانهم نموذج خاص ، مستعار من اللغويات أو الأنثروبولوجيا ، وإنما يتسلحون فقط بأدوات للتحليل ، وبذلك تكون الأسلوبيات قد تخلصت من

---

(١) إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ٣٢ .

القيود التى كبل الشكليون والبنيويون بها أنفسهم ، وقد دافع (إيخنباوم) عن الشكلية فى استعارتها للنماذج وللنظريات الجاهزة ، بقوله : «لقد كنا فى عملنا العلمى نقدر النظرية ، كفرضية للعمل فقط .. كنا نضع مبادئ ملموسة ، ثم نتمسك بها فى حدود إمكانية تطبيقها على مادة ما ، فإذا اقتضت المادة تعقيدًا أو تغييرًا لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة، بهذا المعنى نكون أحرارا — بما فيه الكفاية — أمام نظرياتنا الخاصة ، وكل علم فى اعتبارنا يجب أن يكون كذلك ؛ لأن العلم إنما يعيش متخطيا الأخطاء ، وليس وهو يصنع الحقائق "[1] .

وهذا حق ، لكن الشكليين لم يقولوا ذلك إلا دفاعا عن أنفسهم ، بعد أن كملت نظرياتهم ، وبعد أن انهالت عليها الاتهامات .

والأسلوبيات لا تصادر كذلك فهم القارئ ، أو ذوقه الذى يساعده على رصد ومضات االنص ؛ لأن النص عند الأسلوبيين منظومة من الرموز مثبتة فى صحيفة ، وأن الاهتمام عندهم لا ينصب فقط على النص فى ذاته ، باعتباره مادة ، وإنما على النص من خلال مغزاه ، ومن خلال موقعه ، وقضية الموقع هذه لها أهمية كبيرة عند الأسلوبيين ، كما سبق القول ، لأن أى مقطع لغوى لا تتحدد دلالته إلا من خلال تحديد الموقع الذى قيل فيه ؛ فالعبارة الواحدة تتغير دلالتها نتيجة لتغير موقع قائلها أو متلقيها ، أو نتيجة لهيئة هذا القائل ، من أجل ذلك لم يقطع الأسلوبيون النص عن بيئته التى أنشئ فيها ، ولا عن مؤلفه ، ولا عن عصره كما فعل البنيويون ، بل يرون أن كل هذه المؤثرات عبارة عن مواقع تترك بصماتها فى النص ، من خلال الأسلوب ، وتوجه دلالته بالنسبة للقراءة ، ففى النص الواحد نلمح أسلوب العصر ، وأسلوب الكاتب ، وأسلوب النوع الأدبى الذى ينتمى إليه ، كما نلمح خصوصيات تتعلق بالنص ذاته ، يطلق عليها الأسلوبيون« أسلوب النص » .

وكما كان مدخل الشكلية إلى دراسة النص هو (الشكل) ، وكان مدخل البنيوية إليه هو (البنية) فإن مدخل الأسلوبيات إلى النص هو (الأسلوب) ، وهذا أمر بدهى ؛

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣ .

فالعنوان الذى يطلق على المدرسة الأسلوبية يوحى بذلك ، لكن ماذا يقصد الأسلوبيون بالأسلوب ؟

يلخص (جاكوبسون) مفهومه للأسلوب بقوله : هو « إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع »[1] . ويشرح عبد السلام المسدى فى كتابه (الأسلوبية والأسلوب) مفهوم كلمتى (اختيار) و (توزيع) بمصطلحين يؤديان المعنى نفسه ، وهما : (النظام الاستبدالى) ، و (النظام الركنى) ، أما النظام الاستبدالى فيقوم على أن المتكلم عندما ينطق بكلمة ما ، داخل عبارة معينة ، فإنه فى اختياره لهذه الكلمة خاصة دون سواها من الرصيد الذى تختزنه ذاكرته من الكلمات التى يمكن أن تؤدى المعنى بشكل ما أو قريبا منه ، يكون هذا الاختيار ذا دلالة خاصة على شخصية المتكلم ، كما أن السامع لهذه الكلمة يستحضر فى ذهنه أطيافا من صور الدلالات التى تمنحها الكلمات المتروكة ، لأن هذه الكلمة المختارة ترتبط مع سائر الكلمات المشابهة ، والتى كان من الممكن أن تحل محلها ، بعلاقة خاصة تسمى : (العلاقة الاستبدالية) . أما محور التوزيع ، أو النظام الركنى ، فيقوم على العلاقة التى تربط بين الكلمات الموصوفة داخل الجملة الواحدة ، أو الفقرة الواحدة ، وطريقة تركيبها وتجاورها ، محور التوزيع إذن يتعلق بالتركيب النحوى لما تم اختياره فعلا من كلمات[2] .

وهناك مفاهيم متعددة للأسلوب تختلف عن مفهوم (جاكوبسون) ، لكنها لا تتعارض معه ، مثل فهم الأسلوب على أنه مجموع الخصائص الفردية التى يتركها

---

(١) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ، ط الدار للكتاب سنة ١٩٨٢ ، ص ١٤١ .

(٢) ونظرية (جاكوبسون) هذه ، استمدها من دراساته التى نشرت سنة ١٩٥٦ عن مرض الحبسة ، أو (الأفازيا) وهو : (مرض عيوب الكلام) إذ رأى (جاكوبسون) أن مرضى الحبسة ينقسمون إلى قسمين : قسم يلحق لغته اضطراب ، من حيث اختيار الكلمات ، فهو عندما يريد التعبير عن معنى ما لا يجد الكلمة التى تؤدى المعنى الدقيق المراد ، بل يطيش لسانه ، فيأتى بكلمة أخرى تربطها بالكلمة الأولى صلة ما ، لكنها ليست هى ، كأن يرغب فى التعبير عن السحاب فيقول (الماء) أو العكس ، وكقوله (الكتاب) للتعبير عن (القلم) وهكذا ، وقسم آخر ينشأ الخلل فيه عن طريق تركيب الكلمات فى جمل مفيدة ، فيقدم ويؤخر ، ويحذف من غير ضابط . (راجع . ميشال زكريا : الألسنية ، علم اللغة والإعلام ، ط بيروت ١٩٨٣) . ولعل تقسيم عبد القاهر الجرجانى لمباحث البلاغة بين كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ، كان قائما على فكرة شبيهة بهذه الفكرة ، فأكثر مباحث أسرار البلاغة تميل إلى الطابع الاستبدالى ، وأغلب مباحث دلائل الإعجاز تميل إلى النظام الركنى .

المنشيء فيما يبدع ، على اعتبار أن الأسلوب هو المظهر الفردى المقابل للمظهر الجمعى المتمثل فى اللغة ، ومثل فهمه على أنه مجموع الخصائص التى تتميز بها لغة نوع أدبى عن لغة نوع أدبى آخر كأسلوب الرواية ، وأسلوب الشعر الغنائى ، وأسلوب الملحمة ، وغير ذلك . ومثل فهمه أيضا على أنه مجموع الخصائص والسمات التى يتركها عصر من العصور فى نتاجه الأدبى [1] . ويمكننا إجمال هذه المفاهيم فى مفهوم واحد ، وهو أن الأسلوب يدور حول الطريقة التى يبدو عليها تركيب اللغة عندما تستخدم استخداما خاصا ، سواء أكان هذا الاستخدام الخاص من قبل فرد ، أم من قبل عصر ، أم من قبل مذهب ، أو نوع أدبى ، بهذا نرى الأسلوب حسب هذا المفهوم عبارة عن استخدام خاص للغة ، التى هى مؤسسة اجتماعية عامة ؛ أى أن الأسلوب يدخل فى إطار ما أطلق عليه (سوسير) (الكلام) لكن هذه الخصوصية قد تعزى إلى شخص ، فيقال أسلوب فلان ، إشارة إلى البصمات الذاتية التى يتركها هذا الكاتب فى اللغة التى يستخدمها ، وقد تعزى إلى عصر ، فيقال أسلوب مملوكى ، أو إلى مدرسة أدبية ، فيقال أسلوب رومانسى أو واقعى أو سريالى .

ويضيف الأسلوبيون إلى كل ذلك مجالا آخر يمكن للغة أن تكتسب خلاله تميزا أو خصوصية وهو النص ذاته ، فمن الممكن — حسب مذهبهم هذا — أن يعزى الأسلوب إلى النص نفسه ، باعتباره مجال عمل خاص ، يستعمل اللغة استعمالا خاصا ، ويترك فى اللغة المستخدمة علامات خاصة ، تميزها عن اللغة نفسها عندما تستخدم فى نص آخر ، حتى إذا كان النصان لأديب واحد ، فيقال مثلا أسلوب نجيب محفوظ فى الثلاثية ، وأسلوبه فى اللص والكلاب ؛ لأن كل نص من النصوص الأدبية يشكل منظومة متميزة من الكلمات والبنى والاختيارات والتراكيب والرموز المنتقاة من اللغة انتقاء خاصا ، بحيث تقف اللغة بكل إمكاناتها بمثابة الخط المعيارى ، ويكون النص بمثابة الخروج أو الانحراف عن هذا الخط أو الابتداع الخاص الذى يضمن له تفرده وخصوصيته [2] . يعرف (برنارد بلوش) أسلوب النص الأدبى بقوله : « هو رسالة تحمل عن طريق التقسيم أو التوزيع التكرارى وتحويل الاحتمالات المتعلقة بأشكال

---

(١) أحمد درويش : الأسلوبية والأسلوب : مدخل فى المصطلح وحقوق البحث ومناهجه ، فصول ج ٥ ، عدد ١ .

(2) Geoffrey N. leech and Michael H. Short : style in fiction . p . 12 .

اللغة ، إلى الصفات الخاصة التى تختلف عن الصفات نفسها عندما الصفات نفسها عندما تكون فى اللغة بوجه عام »[1] . وهكذا يوضح (بلوش) أهم السمات التى يمكن من خلالها ملاحظة الأسلوب فى النص ، وهى :

١ – التوزيع التكرارى .

٢ – تحويل الاحتمالات المتعلقة بأشكال اللغة .

وقد استخدم الأسلوبيون هاتين السمتين ، فى تحليل الأسلوب تحليلا إحصائيا ، عن طريق رصد الظواهر المكررة فى النص ، وهى نفسها الظواهر اللغوية التى حولت عن الاستخدام السوى المعتاد .

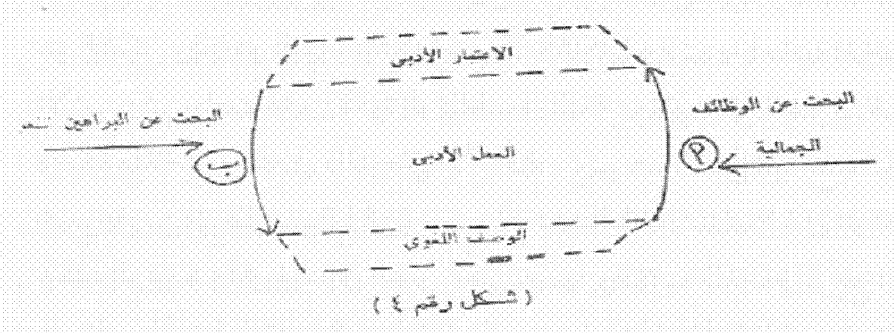
على أن الأسلوبيات بصفة عامة ، بما فيها الأسلوبيات الحديثة ، ليست سوى دراسة لغوية حول الأسلوب ، أيا كان مفهوم هذا الأسلوب ؛ أى سواء أكان أسلوب عصر ، أم أسلوب كاتب ، أم أسلوب نوع أدبى ، أم أسلوب نص ؛ أى أنها وصف للكيفية التى يصنع بها الأسلوب خلال اللغة ، والذى يميز الأسلوب الأدبى عند المدرسة الأسلوبية الحديثة هو الجوانب الجمالية ، فالخروج عن الخط اللغوى السوى إنما يكون فى الأدب لأغراض جمالية ، ولأغراض نفعية دلالية فى وقت واحد ، لذلك اهتم الأسلوبيون المحدثون بشرح العلاقة التى تربط بين الوظائف اللغوية والوظائف الجمالية فى النص الأدبى ، فهم يرون أن لكل عمل أدبى جانبين دائمى التفاعل هما : جانب اللغة ، وجانب الجمال .

أما التركيز على الجانب اللغوى ، فيدور حول العلل الكامنة وراء اختيار كلمة دون أخرى ، أو أو اختيار طريقة فى التركيب دون أخرى ، بهدف إفادة الدلالة فى أدق خصوصياتها ، وأما التركيز على الجانب الجمالى فيدور حول الآثار الجمالية المترتبة على هذا الاختيار ، وهكذا نرى أن جانبا من جوانب الأسلوب فى النص الأدبى يختص بالاعتبار اللغوى ، وأما الجانب الآخر فيختص بالجانب الجمالى ، الأول يعنى بالبراهين اللغوية ، والثانى يعنى بالوظائف الجمالية ، ويمكن تجسيم هذه الفكرة من خلال الشكل التوضيحى التالى الذى اقتبسناه من (ليتش) و(شورت) فى كتابهما الأسلوب فى الرواية[2] :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٢) من الملاحظ أن بعض البلاغيين العرب أقام التفريق بين علم النحو وعلم المعانى على هذا الأساس الوظيفى ، فهذا ابن الأثير يرى أن النحو يبحث فى دلالة التراكيب عن المعانى من جهة الوضع ، وعلم المعانى يبحث فى كونها على هيئة مخصوصة من الحسن =



(شكل رقم ٤)

إن البحث الأسلوبى الحديث يتعلق باللغة ، وبالكيفية التى تعمل بها فى النص ، بوصفها ذات وظائف جمالية ، وذات براهين لغوية ، وهذا التحديد لوظيفة البحث الأسلوبى الحديث ، قد يوهم بأن الأسلوبية الحديثة تحصر مجالها فى إطار الشكل ، الذى درج النقاد منذ أمد بعيد على وضعه مقابل المضمون ، فقد استقر فى أذهان النقاد القدماء ، أن الحديث عن اللغة فى العمل الأدبى إنما هو حديث عن الصياغة ، التى هى بمثابة الجسد من المضمون الذى يشبه الروح بالنسبة له . والحقيقة أن البحث الأسلوبى الحديث يتناول النص الأدبى كله ، باعتباره عملا لغويا ذا وظائف ، نعم كانت أقدم الأفكار التى تناولت الأسلوب ، تنظر إلى المستوى اللغوى باعتباره شكلا ، وكانت تنظر إلى الشكل على أنه بمثابة الثوب الذى يرتديه المضمون ، وكانت ترى أن وظيفته تزيينية ، بحيث يزداد الشكل جمالا كلما فُصِّل على قدر المضمون الذى يحتويه ، ثم تطورت هذه النظرية ، فأصبح الشكل يشارك المضمون فى خصوصياته ، وتحول الشكل إلى طريقة خاصة فى التعبير عن المضمون ، وتندرج هاتان النظريتان تحت ما أسماه (ليتش) و (شورت) بالثنائية ، يقصدان ثنائية العمل الأدبى ، والنظر إليه على أنه ثوب وجسد ، أو جسد وروح ، أو محتوى وطريقة فى التعبير عنه .

ثم جاءت الشكلية الروسية فرفضت هذا التقسيم الثنائى ورأت أن العمل الأدبى وجه واحد فقط ، ليس فيه شكل ومضمون ، وإنما هناك عنصر واحد قابل للبحث وهو (الأدبية) أو الصياغة أو الحبكة .

= راجع عبد المتعال الصعيدى : البلاغة العالية . علم المعانى ، ط مكتبة الآداب سنة ١٩٩١ .

ثم جاءت البنيوية لتؤيد الشكلية فى أن العمل الأدبى شىء واحد فقط ، لكن ليس هو الشكل وإنما هو البنية ، وهكذا نرى أن الشكلية والبنيوية أحادية الموضوع فى النص الأدبى ، ثم جاءت أخيرا فكرة الوظائف فى اللغة ، وتقوم على النظر إلى النص ، على أنه وحدة متكاملة ، مثله فى ذلك مثل الأحادية ، لكن هذا النص الواحد المتكامل يحتوى مجموعة من الوظائف ، كما أنه يعتمد على عدد الطبقات المتمثلة فى المواقع الخطابية ، وهذه الوظائف الموجودة فى النص ، هى نفسها وظائف اللغة ، والمواقع الخطابية فيه ، هى نفسها أيضا المواقع الخطابية اللغوية ، ويعرف هذا الاتجاه بالجمعية ، تفريقا له عن الأحادية والثنائية [1] .

هذه النظرية الجمعية هى الأساس الذى اعتمدت عليه الأسلوبيات الحديثة فى دراستها لأسلوب النص الأدبى ، فلم يعد الأسلوبيون المحدثون يعتقدون بوجود شكل ومضمون فى النص ، كما أنهم يرفضون الفكرة القائلة بأنه يمكن التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة ، ويرفضون قيام النص على محور الشكل أو الصياغة فحسب ، أو على محور البنية فحسب ، بل يرون أنه لغة ذات وظائف متعددة ، ويرون أيضا أنه مرهون بمعناه ؛ فالمعنى الواحد عندهم لا يمكن التعبير عنه إلا بأسلوب واحد ، هو أسلوب النص ، وبهذا فإن النص الأدبى عند الأسلوبيين لا يقبل التلخيص ولا الترجمة ولا يصاغ فى نوع أدبى آخر ، فوجوده مرهون بتركيبه اللغوى ، وأى انفراط لعقد هذا التركيب يخل بكل شىء فيه ، بل يمحو وجوده ، وعلى الرغم من أن هذا القول يصدق بالدرجة الأولى على الشعر الغنائى – باعتباره قائما على كيان لغوى – إلا أن الكثيرين من الأسلوبيين ، لا يرون هناك فارقا فى هذا المجال ، بين الرواية والشعر ، فهذا (ديفد لودج) يقول : « إن الوسط الذى يكتب فيه الروائى هو اللغة ، ولكى يكون الإنسان روائيا فإنما يفعل ذلك من خلال اللغة » [2] . وهكذا يعتمد الأسلوبيون على فكرة الوظائف فى اللغة ، وفى النص أيضا ، باعتباره أثرا لغويا ، ولكن ما حقيقة هذه الوظائف ؟ .

---

(1) Geoffrey N. L eech and Michael, H. Short : Style in fiction . p . 29 .
(2) David Lodge : language of fiction, Cox and Wyman ltd . reading Berks . britain , 1984 , p . ix .

الوظائف طاقات كامنة فى اللغة، تمكن المتحدث من استخدام الشفرة اللغوية فى نقل أفكاره وأحاسيسه ومشاعره إلى الآخرين، ولعل أقدم محاولة لتقسيم اللغة إلى وظائف هى التى قام بها (ريتشاردز) (I. a. Richards) سنة ١٩٢٩ م، فقد رأى أن هناك أربعة أنواع من الدلالات هى: المعنى (sense)، والشعور (feeling) والنغمة (tone)، والقصد (intention)، ورأى أن كل أداة تخص واحدة من هذه الدلالات تدخل فى إطارها الوظيفى، ثم جاء (بوهلر) (Buhler) سنة ١٩٣٤ م بتفريق جديد يقسم اللغة قسمين، أو وظيفتين: إحداهما: لغة المشاعر وثانيتها: لغة الأفكار، ثم جاء (جاكوبسون) على فترة من الزمان سنة ١٩٦٠ م بتقسيم مبتكر، حيث ميز بين ست من الوظائف، هى:

١ – الوظيفة المرجعية (referential)

٢ – الوظيفة الانفعالية (emotive)

٣ – الوظيفة الطلبية (conative)

٤ – الوظيفة التواصلية (phatic)

٥ – الوظيفة الشعرية (poetic)

٦ – وظيفة التعدية (meta linguistic)

وأخيرًا جاء (هاليداى) سنة ١٩٧٠ م ليحصر الوظائف اللغوية فى ثلاث وظائف فقط هى:

١ – الوظيفة الفكرية؛ أى الوظيفة المتعلقة بالتجربة والخبرة (Ideational)

٢ – الوظيفة التواصلية (Interpersonal)

٣ – الوظيفة النصية (texuotual)

وتوالى الاتجاه نحو اختصار الوظائف بعد ذلك على أيدى (ليونز) سنة ١٩٧٧ م، ثم (جيليان برون) و(جورج بيل) سنة ١٩٨٣ م، وقد حصرتا الوظائف اللغوية فى وظيفتين:

١ – الحاملة أو الناقلة (transactional)

٢ – المتفاعلة (interactional)

وأقاما على هذا التقسيم دراستهما القيمة عن تحليل الخطاب [1].

الخلاصة : بعد كل هذا يمكننا إجمال المدارس التى حاولت تحليل السرد الروائى ، على أسس لغوية ، فى ثلاث : الشكلية ، والبنيوية ، والأسلوبية الحديثة ، وأن هذه المدارس لم تتفق على مفهوم واحد للغة واللغويات ، ومن ثم تعددت مداخلها للنصوص الروائية .

وتبين مما سبق ، أن حرص الشكليين والبنيويين على إيجاد قوالب ثابتة فى النصوص الأدبية ، أيا كان عصرها ، أو موضوعها ، أو مؤلفوها ، جعل أكثر جوانب العمل الأدبى أهمية تشرد من بين أصابع التحليل ، مثل الذاتية والابتكار . كما أهمل التحليل الشكلى والبنيوى أذواق القراء وألمعيتهم فى استكشاف خبايا النص ، من ثم كانت الأسلوبية الحديثة أوفق هذه المدارس وأقربها — كما نرى — للذوق العربى ، ولمناهج البلاغة العربية ، فهى لا تدخل إلى النص بقوالب جاهزة مستعارة ، ولا تجهض عبقرية الكاتب وإبداعه المتفرد ، ولا تهضم حق القارىء فى اكتشاف مجاهل جديدة فى النص عند كل قراءة جديدة ، كما أنها لا تحول دون إدخال رؤية تقويمية نقدية ، خلال التحليل ، أو بعده ، كما أنها لا تتمادى فى الادعاءات التى تدخلها فى باب العلم التجريبى الخالص ؛ لذلك اقتفى الباحث أثرها ، وترسَّم خطا أصحابها ، فى دراسة السرد .

والذى يعنينا الآن من الأسلوبية ، هو تعلقها بالسرد ، وكيفية معالجتها له فى الرواية ، بوصفه أسلوبا ، وتحديدها لموقع السارد من النص الروائى ، وهذا ماسوف يعالجه المبحث التالى :

(1) Gillan Brown and George Yule ; Discourse analysis , Cambridge university press , 1983 , pp.

السرد الروائى من منظور أسلوبى

إشكالية المصطلح :

يعد مصطلح (السرد) من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل ، بسبب الاختلافات الكثيرة التى تعتور مفهومه ، والمجالات المتعددة التى تتنازعه ، سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية ، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التى استخدم فيها هذا المصطلح ، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التى تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهى ؛ لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفا لمصطلح (القص) ولمصطلح (الحكى) ولمصطلح (الخطاب)، ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالا واضحا ، فمرة يطلقونه على المستوى اللغوى فى الرواية ، ومرة يقولون عن عمل المؤرخ فى صياغة الأحداث سردا ، ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما ، والصور واللوحات ، وغير ذلك .

أولا : السرد والقص : أول ما نلمحه من التباس فى مفهوم السرد ، هو ذلك الخلط فى استخدامه بين الرواية والتاريخ ، فتشابه أدوات كل من الروائى والمؤرخ ، واتصال جذور الرواية بالتاريخ فى الماضى ، يجعل الدارسين يعدون عمل كل منهما سردا ، فيقولون : هذا سرد وذلك سرد ولا يتخذون لتاريخ المؤرخ مصطلحا مستقلا ، يحدد مفهومه ، عن مفهوم السرد الروائى ، مع أن المفهومين مستقلان استقلالا تاما ، فالمؤرخ يستحضر أفعالا وأقوالا تؤخذ على محمل الحقيقة والجد ، وتحكى على أنها حدثت بالفعل ، أما الروائى فيعمل على « صناعة تاريخ تخييلى » كما يقول (أوستن وارين) و (رينيه ويليك) [1] فالذى يفصل بين المفهومين - إذن - هو : (الخيال) .

ولا تعد الحكايات التاريخية الكاذبة أو التى لا تنطبق على الواقع خيالا ؛ لأنها سيقت على أنها حدثت فى الحقيقة أو فى الأوهام ، والتوهم غير التخيل ، لأن الأول مظهر زائف للواقع ، أو رؤية مرضية له ، بينما التخيل صناعة صور رامزة أو معبرة عن

---

(١) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨٧ ، ص ٢٢٥ .

الواقع، ومن ثم كانت الحكايات التاريخية الكاذبة والحكايات الوهمية نوعا من التاريخ، تاريخ غير صحيح .

إن هذا الأمر يمكن أن يحسم بطريقة مباشرة ، عن طريق تركيب شكل المصطلح ، أى بإضافة كلمة (روائى) له ، إذا كان الأمر متعلقا بالرواية ، فيقال (سرد روائى) ، وبإضافة كلمة تاريخى ، إذا كان الأمر متعلقا بالتاريخ ، فيقال : (سرد تاريخى) ، كان يمكن ذلك لولا أن مصطلح (السرد) يستخدم مرادفا لمصطلح (القص) ، سواء فى الدلالة على الرواية أم فى الدلالة على التاريخ ، ولولا ارتباطه به تاريخيا ، مما جعل تحديد كل منهما مرتبطا بتحديد الآخر .

وإذا بحثنا عن كلمة (سرد) فى التراث العربى ، نجدها تدور حول معانى : الاتساق ، والتتابع ، والمولاة ، والنسج والسبك ، يقال فلان يسرد الحديث سردا : إذا تابعه وتابع بين كلماته دون وقوف ، يقول صاحب لسان العرب : « والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق ، وما أشبهها من عمل الحلق ، وسمى سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار ، فذلك الحلق المسرد وقوله ﷻ : ﴿ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ﴾[1] . قيل هو : ألا تجعل المسمار غليظا ، والثقب دقيقا ، فيفصم الحلق ، ولا تجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل ، أو ينخلع ، أو يتقصف ، اجعله على القصد وقدر الحاجة »[2] .

وعلى الرغم من أن كلمة (السرد) تتعلق فى بعض استعمالاتها القديمة بفن القول ، لتدل على سبك الحديث وتزويقه ، كما ورد فى الحديث الذى يرويه ابن منظور : (كان رسول الله ﷺ لا يسرد الحديث سردا »[3] على الرغم من ذلك فإن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة السرد فى الدلالة على حكاية أخبار الماضين الصحيحة أو المكذوبة ؛ إذ أطلق على الأولى (القص) ، وعلى الثانية (الأساطير) . وقد فسر جمهور العلماء كلمة (القص) وما اشتق منها فى القرآن الكريم ، بالأخبار وتتبع الأثر وتلمس الحقائق .

---

(١) سورة سبأ آية (١١) .

(٢) ابن منظور الأفريقى : لسان العرب ، مادة سرد ، ط دار المعارف .

(٣) المرجع السابق نفسه .

وهكذا نرى أن الاستخدام التراثي لمصطلحى (القص) و (السرد) يحدد مجال القص فى الأخبار عن الوقائع التاريخية ويحدد مجال السرد فى المهارة البشرية فى تزويق الكلام .

وفى العصر الحديث ، استخدم نقاد القصة العربية ، ومؤرخوها ، والمترجمون عن النقد الغربى ، كلمتى (السرد) و (القص) استخدامات مختلفة ، وأحيانا متضاربة ، ولم يتنبهوا إلى الفرق الذى يلمح من استخدام الكلمتين فى التراث العربى ، وليس أدل على ذلك من استخدام سيزا قاسم السابق ، لكلمة (القص) للدلالة على خمسة مفاهيم مختلفة ، ولا نكاد نجد باحثا خص أحد المصطلحين بمفهوم مطرد مستقل عن مفهوم المصطلح الآخر ، إلا فى بعض الحالات النادرة ، التى لا تطرد عند المستخدمين لهما ، ولا تشيع عند غيرهم . مثال هذه الحالات استخدام نبيلة إبراهيم للمصطلحين فى مقالة لها فى مجلة (فصول) [1] للدلالة على مظهرين متداخلين فى النص الروائى ، حيث تجعل القص أعم من السرد ، فهى تستخدم كلمة (قص) للدلالة على عمل القاص فى صياغة النص بكل ما فيه من مستويات ، بينما تجعل السرد خاصا بالمستوى اللغوى ، أقصد أنها تعنى بالأول الصناعة وبالثانى الصياغة ، ومن شأن الصناعة رسم الشخصيات وطرائق سلوكها ، وتصوير الزمان ، والمكان ، وغير ذلك .

أما الصياغة فتتعلق بعنصر التعبير فحسب ، تقول : «عندما يصبح القص ظاهرة .. فإن القص عندئذ يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد ، وذلك من خلال الاستخدام الرمزى للأشياء والأفعال ؛ أى من خلال إجراءات فنية محددة» [2] ، ثم تجعل عبارة (السرد المتسلسل) مرادفة لعبارة : (الوصف المتسلسل للأحداث) [3] ، ثم تقول عن الهمذانى : «إنه أناب عنه عيسى بن هشام فى عملية السرد القصصى ..... السرد من خلال الراوى» [4] مما يفهم منه أنها تعنى بالقص غير ما تعنيه بالسرد ، وأن كلمة القص لديها ، تدور حول طريقة تركيب الرواية بصورة فنية ، أو كما تقول هى : «أسلبة العلاقات الاجتماعية .. من خلال الاستخدام الرمزى للأشياء» ، وأن كلمة

---

(١) فصول جـ ٢ عدد ٢ سنة ١٩٨٢ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٥ .
(٤) المرجع السابق ، ص١٩ .

السرد تدل على طريقة تقديم القصة ، لكنها لا تستخدم هاتين الكلمتين بهذين المعنيين استخداما مطردا ، مما يفقدها مقومات التعبير الاصطلاحى ويخل بشروطه .

وبهذا تكون نبيلة إبراهيم قد أخرجت مصطلح القص عن الدائرة [1] الاصطلاحية التى كنا ندور فى فلكها ، وهى التعبير عن مفهومى : (التأريخ ، والسرد الروائى الخيالى) إلى التعبير عن مفهومى (صناعة الرواية ، وصياغة الرواية) وهى الدائرة التى عبر عنها سعيد يقطين بمصطلحات : السرد ، و الحكى ، والعرض.

ثانيا : السرد ، والحكى ، والعرض : [يفرق سعيد يقطين بين مفهومين ، يعبر عنهما بلفظين هما : الحكى ، والسرد :

أما الحكى : فيجعله ترجمة لكلمة (le re'cit) الفرنسية ، وكذلك كلمة (narrative) الإنجليزية ، ويشرح مفهومه بقوله : «يتحدد (الحكى) بالنسبة إلى كتجل خطابى ، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها ، ويتمثل هذا التجلى الخطابى من توالى أحداث مترابطة ، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها» [2] . معنى هذا أن سعيد يقطين يخص مصطلح (الحكى) بمفهوم (التصرف فى الحكاية وطريق تشكيلها وعرضها) عن طريق اللغة فى الرواية ، أو عن طريق الصور فى السينما، أو عن طريق الممثلين فى المسرح ، وهو بذلك يجعل مفهوم الحكى ، مطابقا لمفهوم القص عند نبيلة إبراهيم فى مقالها سالف الذكر ، كما يجعله مرادفا لمفهوم السرد (narrative) عند رولان بارت ، وهو بذلك لا يجعل الحكى خاصا بالرواية ، بل يشمل جميع الأعمال التى تحتوى على حكايات مثل السينما والمسرح واللوحات وغير ذلك ، أما السرد : فيجعله ترجمة لمصطلح (narration) بالإنجليزية ، وهو خاص بالرواية ؛ لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة فقط ، وهو أخص من (الحكى) ؛ لأنه مجرد صياغة لغوية ، بينما الحكى صناعة للحكاية بكل مستوياتها ، ثم يقسم سيد يقطين السرد نفسه

---

(١) أقصد بالدائرة الاصطلاحية ، الوحدة المتكاملة لمجموعة من المفاهيم الاصطلاحية ، والمدلول عليها بوحدة متكاملة من الإشارات اللغوية ، أو اللونية أو الشكلية ، داخل الحقل الدلالى الواحد ، ففى حقل المرور مثلا ، تشكل الألوان الثلاثة ، الأحمر والأخضر والأصفر . فى دلالتها على المفاهيم المقصودة بالوقوف والسير والترقب دائرة وينبغى الا تختلط بدوائر أخرى لا فى المفاهيم ولا فى الإشارات مثل دائرة حالات الطريق مثلا أو درجات السرعة المسموحة.

(٢) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص٤٦ .

إلى قسمين : سرد (narration) ، وعرض (representation) ؛ أى أنه يولد دائرة اصطلاحية أخرى من الدائرة الأولى القائمة على ثنائية (الحكى والسرد) . ويقصد من السرد الوارد فى الدائرة الصغرى – أى المقابل للعرض – : تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد ، أما العرض فيقصد به تقديم الشخصيات أنفسها مباشرة دون وساطة السارد عن طريق المشاهد الحوارية ، وهذه الثنائية – أى ثنائية السرد والعرض – شائعة جدا بين الدارسين ، إلى درجة يمكن القول معها بأن مفهوم السرد قد استقر على أساسها ، وهى مقتبسة من تفريق أفلاطون بين أسلوب التاريخ وأسلوب الدراما .

خلاصة القول ، أن سعيد يقطين يجعل مصطلح السرد ذا مفهومين :

أحدهما : أن السرد يشمل جميع المستوى التعبيرى فى العمل الروائى ، بما فى ذلك الحوار والوصف ، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكى ، ويشكل معه حلقة تستوعب النص كله ، وهذا المفهوم يتفق مع مفهوم (جيرار جينيت) الذى يرى أن العمل الأدبى يمكن النظر إليه من جانبين : (أ) الحكاية . (ب) الصياغة الفنية للحكاية .

ويمكن أن ينظر إلى الجانب الثانى ، المتعلق بالصياغة الفنية للحكاية ، من جانبين أيضا ، هما :

(أ) التصرف فى الحكاية – تقديماً وتأخيرًا وحذفًا – حسب الرؤية الخيالية المعتمدة .

(ب) الصياغة اللغوية للصورة النهائية للحكاية .

وهكذا يحتوى النص عند (جينيت) على ثلاثة مستويات هى : الحكاية – الحكى – السرد .

ثانيهما : أن السرد عند سعيد يقطين يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو ، أما الحوار فهو خارج عن إطار السرد ، لأنه يدخل – حسب هذا المفهوم – فى إطار المصطلح المقابل للسرد وهو (العرض) ، لكن المفهوم الأول الذى جعل سعيد يقطين السرد فيه شاملا لكل عناصر التعبير اللغوى للرواية يلتبس بمفهومين آخرين ، يعبر عنهما بمصطلحى (الخطاب) و (النص) .

ثالثا : السرد ، والخطاب ، والنص : العامل المشترك بين هذه المصطلحات الثلاثة ، هو (التعبير) أو المستوى اللغوى فى الرواية ، وينشأ التداخل بين مفاهيمها من جراء الحدود التعبيرية التى تختلف النظريات حولها ، (فتودروف) مثلا لا يقيم حدودا قاطعة بين مفهومى (السرد) و (الخطاب) ؛ لأنه يرى أن العمل الأدبى يحتوى شقين ، هما : الحكاية (histoire) والسرد (narration) ، ويرى أن الحكاية تختص بالأحداث المتحركة فى الزمان ، أما السرد – عنده – فيشمل طرق تشكيل الحكاية ، وأساليب عرضها ؛ أى أن مفهوم السرد – عنده – يجمع بين مفهوم (الحكى) و (السرد) حسب الرؤية السابقة التى تقسم العمل الأدبى إلى حكاية وحكى ، وسرد ، ويلف كل مقومات التقديم الروائى فى إهابه ، وكذلك كل عناصر النص ، من حوار ، ووصف ، ورسائل ، وغير ذلك .

وهذا المفهوم الذى يقدمه (تودروف) عن السرد لا يختلف عن مفهوم الخطاب عند كثير من الباحثين ، فالخطاب عند (لوفيف) مثلا هو :« قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقى فى بعديه المادى والمعنوى ، ويقع فى زمان ومكان محددين ، ويقدم فى أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر ، بالإضافة إلى منظور الراوى اختلافا عن الشعر »[1] .

وهذا التطابق بين المفهومين دفع بباحثة مثل سيزا قاسم إلى عدم التحرج من ترجمة كلمة (discour) الواردة فى تعريف (لوفيف) السابق بكلمة (القص) .

وهذا المفهوم عن السرد ، يتفق أيضا عند هؤلاء الباحثين مع مفهوم (النص) ، فالنص ليس إلا كلاما يستحضر إلى الذهن عالما خياليا ، مثله فى ذلك مثل السرد – حسب المفهوم السابق – ومثل الخطاب[2] .

لكن سعيد يقطين ينقل لنا تحديدا جديدا عن (بنفنست) وبعض اللغويين ، يرسم فيه الحدود التى تفصل بين مفهومى الخطاب والنص ، حيث يفرق (بنفنست) بين

---

(١) سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص٢١ .

(٢) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائى (النص – السياق) المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء سنة ١٩٨٩ ، ص١٠ .

التلفظ (enunciation) باعتباره (الفعل الذاتى فى استعمال اللغة) ، والملفوظ (enonce) ، وهو « الموضوع اللغوى المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التى أنجزته»[1]. ويجعل (الخطاب) تلفظا ، (والنص) ملفوظا ؛ أى أنه يجعل الخطاب قولا يرتبط بالقائل ، وبموقعه الزمانى والمكانى والأيديولوجى ، ويجعل النص بناء لغويا منجزا بصرف النظر عن موقعه أو قائله .

والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها من عرض الآراء السابقة حول تحديد المفاهيم الخاصة بهذه المصطلحات ، هى : أن مصطلح السرد لم يسلم من التباس مفهومه بأى منها ، وأن هذا الالتباس إنما كان ناشئا عن خصوصية المفاهيم والمصطلحات التى تستخدمها كل مدرسة نقدية فى الغرب ، بل خصوصية كل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة ، وكل قارئ لأى من هذه المدارس أو المراحل إنما كان يلج ساحتها من المداخل الاصطلاحية التى تحددها ، والمفاهيم التى تنطلق منها ، لذلك كان اختلاف المفاهيم والمصطلحات معلما من معالم التطور ، وليس مظهرا للاضطراب والخلط .

أما هاهنا فى الدراسات النقدية العربية المتأثرة بالفكر النقدى الغربى ، فقد وردت علينا كل هذه المفاهيم — على اختلاف مدارسها ومراحلها فى زمان متقارب ، بل فى وقت واحد ، مما أدى إلى اللبس ، لذلك يجب الحذر فى تناول المصطلحات الغربية ، وعدم الاكتفاء بترجمة الدلالة اللغوية التى قد تجمع بين اللفظ الاصطلاحى الغربى واللفظ العربى ؛ لأنها قد تكون مضللة عن المعنى الاصطلاحى ، ووجب الالتزام بمناهج الاصطلاح وأسسه ، والعمل على استقلال الفكر النقدى العربى بمفاهيم ومصطلحات تتفق مع المفاهيم الغربية أو تخالفها ، وحتى نصل إلى هذه المرحلة ، فلا ضير على الباحث أن يتخذ لنفسه مفاهيم ، ويرتضى مصطلحات يلتزم بها فى بحثه ، ويبنى على أساسها فكره وتحليله ، لذلك نرى :

١ — أن مصطلح (القص) ينبغى أن يختص بصياغة القصص التى تنقل أحداثا حقيقية أو أحداثا تؤخذ على محمل التخيل للحقيقة أو التصور لها ؛ أى الأحداث التاريخية[2] .

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص١٩ .

(٢) وبهذا لا يتعارض هذا المفهوم مع مدلول كلمة القص الواردة فى القرآن الكريم .

٢ – أن مصطلح (الحكى) يدور حول تشكيل الأحداث وطرق عرضها وترتيبها فى الحكاية ، بحيث تتحول الحكاية عن طريق الحكى إلى قصة أو إلى حبكة ، سواء عن طريق اللغة أو عن طريق الصور المتحركة أو الساكنة ، وهو أى الحكى والخطاب يشكلان طرفى حلقتين متداخلتين فى الرواية ، الحكى يختص بالتصرف فى الأحداث حسب الرؤية الخيالية ، والخطاب يختص بالقول الذى يعرض هذه الأحداث حسب الرؤية القولية الخطاب لغة والحكى تمثيل .

٣ – أن مصطلح (الخطاب) إذن ينبغى أن يتعلق بمستوى القول فى الرواية ، أقصد فعل القول وهيئته مرتبطا بموقع معين ، وليس مجرد ألفاظ منجزة وملقاة على قارعة الصحائف ، ولهذا فإن الخطاب أعم من الحكى ؛ لأن كل خطاب روائى يشمل فى داخله حكيا .

٤ – أما مصطلح (النص) فيختص بالمادة اللغوية المنجزة والمتمثلة فى الكلمات والعبارات المسجلة على صفحات الرواية ، فإذا كان الخطاب قولا فإن النص إذن هو العبارات المقولة ، وإذا كان الخطاب كما يقول (بنفنست) تلفظا فإن النص يصبح هو الملفوظ اللغوى الذى ينظر إليه بوصفه كيانا مستقلا عن قائله ، وعن الموقع الذى قيل فيه.

النص لغة مكتوبة لها بنيتها الذاتية المستقلة ، والخطاب قول يرتبط بموقع القائل وهيئته .

٥ – يبقى بعد ذلك مصطلحا (السرد) و (العرض) ، وهما وسيلتا الخطاب فى الرواية ، فالكاتب قد يجعل أحداث الرواية وأوصاف الناس فيها وهيئاتهم وأفكارهم وأحاديثهم موصوفة من خلال لغة سارد أو أكثر ، أو حسب رؤيته ، أو من خلال عقلية راو ، بحيث لا تتاح فرصة لأى شخصية من الشخصيات كى تعبر عن نفسها عن طريق القول أو الفعل إلا من خلال هذا الراوى ، والقراء لا يرون إلا صورة هذا الراوى وهو يحكى لهم عما حدث أو عما قيل ، وقد يكون هذا الراوى هو نفسه السارد وقد لا يكون .

وقد يجعل الكاتب أحداث الرواية معروضة من خلال الشخصيات ، ولا يتحقق ذلك تحققا كاملا إلا فى المسرحيات ، أما فى الرواية فقد يبدو ذلك فى المشاهد الحوارية

الخالصة ؛ أى الأسلوب الحر المباشر .

أما الطريقة الأولى من طرق الخطاب فنطلق عليها مصطلح (السرد) ، وأما الطريقة الثانية فتختص بمصطلح (العرض) ، السرد إذن خطاب يرتبط بسارد ، وأما العرض فهو خطاب لا يرتبط به .

وهكذا نرى أن الرواية ، بوصفها عملا نثريا أدبيا يعبر عن تجربة ، عن طريق بناء عالم خيالى متفاعل ، تتسع لمفاهيم هذه المصطلحات ، بل تستوعبها جميعا فى وقت واحد ، دون أن يكون هناك تداخل أو تكرار أو تناقض .

والذى يعنينا تحديده من هذه المصطلحات هو (السرد) ؛ لأنه موضوع هذا البحث، بل إننا لم نعرج على هذه المصطلحات الأخرى ، إلا بهدف رسم صورة لشبكة المفاهيم المتعلقة بصنعة الرواية بغية تحديد مفهوم السرد ؛ لأنه أوضح خيط من خيوطها، وتتوقف معالمه وحدوده على معرفة معالمها وحدودها .

مفهوم السرد :

سبق تحديد مصطلح (السرد) بأنه : (خطاب) ، وأن الخطاب قول ، وأن الذى يفرق القول الخطابى عن المقول النصى هو الموقع . والحقيقة أن القول إذا كان هيئة خطابية مرتبطة بموقع أصبح رسالة أو بلاغا ، أقصد (رسالة) بالمفهوم الشائع للكلمة ، والدالة على توصيل قدر من المعلومات أو الاتجاهات أو العواطف أو التجارب من أحد الناس إلى إنسان آخر ، عن طريق اللغة ، أو ما يقوم مقامها ، وكل رسالة لا بد لها من ثلاثة أركان : (أ) مخاطِب (مرسل) (ب) رسالة (جـ) مخاطَب (مرسل إليه) .

تستوى فى ذلك الرسائل الأدبية والرسائل غير الأدبية ، ويستوى فى ذلك كلام العامة وكلام الخاصة ، الكلام المكتوب والكلام المنطوق ، أقوال الساسة ورجال الأعمال ، وأحاديث السمر وتجاذب أطراف الأحاديث بين الركبان أو سيدات الدور .

كل قول من هذه الأصناف يعد رسالة من منشئ إلى متلق ، ولكى يفهم الكلام وتتضح دلالته ، فلا بد من تحديد القائل وبيان موقعه ، وتحديد المخاطب المتلقى أيضا وبيان موقعه ، فعلى المتكلم وعلى موقعه يتوقف فهم المعنى الحقيقى من الرسالة ، فقد يكون هناك قول واحد يذكر عدة مرات مرتبطا بمواقع مختلفة ، فتختلف دلالته نتيجة

لاختلاف هذه المواقع ، وقد يفهم النص الواحد فهما مختلفا فى كل جيل ، أو عند كل قارئ ، أو عند كل قراءة جديدة ، تبعا لاختلاف مواقع القراء ، وقد بحث الأسلوبيون هذا الجانب فى القول تحت ما يعرف بـ (بلاغة الخطاب) ، ويقصدون منها : الهيئة التى تستخدم فيها الرسالة ، من حيث الإرسال والاستقبال ، والزمان والمكان ، وطبيعة المرسل والمرسل إليه .

لكن طبيعة الخطاب الروائى بل الأدبى تختلف عن طبيعة الخطاب اللغوى المستخدم على ألسنة الناس فى الحياة اليومية ، فى أن الخطاب المعتاد موجه من شخص إلى آخر فى موقف معين ، بينما الخطاب الأدبى موجه إلى أناس لم يلتق بهم الكاتب ، ولم يحدد لتلقيهم رسالته زمانا أو مكانا مخصوصين ، ولا يعرف الكثير عنهم ، وعلى الرغم من ذلك فإن مؤلف الرواية — خاصة — يستطيع الادعاء فى روايته بأنه يشترك مع قرائه فى المخزون المعرفى الذى لديهم ، وكذلك يدعى اشتراكه فى التجربة التى يحتويها النص، أو أنه يشترك معهم فى كثير من المعارف التاريخية والنفسية والفكرية ، فإذا اقتبس نصا ادعى أنهم أدركوا دلالته وتنبهوا لمصدره ، وإذا تحدث عن حالة اقتصادية ، أو اجتماعية أو سياسية ادعى أنهم يشاركونه فى معرفتها ، رغم أن النص قد يكون مكتوبا فى بيئة تختلف عن بيئة القراء ، وفى زمان يختلف عن زمانهم ، لكن من يقرأ الرواية يطير بجناحى الخيال ، ليعيش فى زمان الكاتب وبيئته التى صورها ، وعاداته وتقاليده التى شيدها فى الرواية وجعلها قوانين تحكم سير الأحداث .

لذلك ، أو بالإضافة إلى ذلك ، فإن النص الروائى ليس مجرد رسالة من منشئ إلى متلق ، مثل الكلام المعتاد أو القصيدة الشعرية الغنائية . بل هو إطار يجمع مستويات خطابية مختلفة ومتداخلة ؛ لأن كاتب الرواية لا يشيد رسالة فقط ، بل إنه يعمل على نقل مجموعة كبيرة من الرسائل خلال تفاعلها فى مواقع خطابية متداخلة ، بحيث تزدحم فى الرواية الأصوات واللهجات والرسائل ، مؤلف الرواية إذن لا يشيد نصا يحتوى على رسالة مكونة من عدد من الجمل أو الصور المحمولة على أعناق الكلمات ، بل يعمل على بعث الحياة فى اللغة ، ومنحها طاقات تمدها بحرارة التبليغ الآنى أو الحاضر ، حرارة تستمدها من التفاعل الدائم بين قائلين ومتلقين ، حتى المؤلف نفسه يقفز إلى ساحة النص ، مكونا لنفسه موقعا خياليا يمسك فيه بأذنى قارئ خيالى أيضا ،

انتزعه من عالم الشهادة إلى عالم الخيال ، وأجلسه فى الموقع نفسه التى بوأه لنفسه ، وأخذ ينفث فى أذنيه رسالة يضمنها موقعا آخر ، هو موقع السارد ومن يسرد له ، والسارد نفسه يبعث برسالة تحتوى مواقع أخرى هى مواقع الشخصيات ، والشخصيات فيما بينها تنشئ رسائل قد تحتوى على مواقع أخرى ، وقد لا تحتوى ، وقد تكون هذه الرسائل أحاديث معتادة ، وقد تكون خطبا ، أو أشعارا ، أو خطابات ، أو مذكرات

وهكذا نرى أن الخطاب الروائى رسالة واحدة مركبة من رسائل متداخلة ، أو موقعا واحدا يحتوى مواقع مختلفة .

أولها : المؤلف الحقيقى وهو يخاطب القراء الحقيقيين ، والرسالة هنا هى الرواية كلها ، أى النص ، بدءا بالغلاف والعنوان ، ونهاية بآخر صفحة فى الرواية .

ثانيها : المؤلف الضمنى (implied author) أى المؤلف المفترض ، الذى يصنعه الكاتب فى الرواية حسب رؤيته الفنية ، وليس حسب مواقفه فى الحياة المعيشة ، وهو يخاطب قارئا ضمنيا أيضا (implied reader) . إنه قارئ يفترض الكاتب وجوده فى النص ، ويشترك مع الكاتب فى الخلفية المعرفية ، وفى الأسس التى تعتمد عليها الأحكام والمشاعر ، وتصنع منها المقاييس ، فيعرف الحسن والقبيح ، والصحيح والخاطئ ، والثمين الذى يستحق الذكر والرخيص الذى يستحق الإهمال ، ويشترك معه فى اللغة ، وفى المنطق الاجتماعى والأخلاقى والفكرى . على وجه الإجمال هو قارئ متخيل ، يصوغه الكاتب فى النص ، ليحمل القارئ الحقيقى فى كل عصر وفى أى مكان لكى يتبنى رؤاه ، ويضع نفسه موضعه ، ويقبل الأحكام التى تسرى عليه ، ويتخذ منطقه ، ويلبس عباءته .

ثالثها : السارد وهو يخاطب محاورا ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن السارد غير الراوى ، لأن موقع السارد فى النص موقع خطابى قولى ، أما موقع الراوى فهو موقع حكائى ، يتعلق بوصفه واحدا من شخصيات الرواية ، قد يتوازى معها ، وقد يقترب فى الزمان أو المكان أو الهيئة من السارد إلى درجة يتطابق فيها معه ، وفى الحالة الأولى يتضاءل دوره ، أما فى الحالة الثانية فإن جميع الأقوال والأحداث والأفكار لا بد أن تكون منظورة من خلاله ، ومنقولة على صفحة فكره ، والسارد فى هذه الحالة الثانية لا ينقل

صورة العالم المتخيل كما هى ، بل ينقلها من خلال انعكاسها على وعى هذه الشخصية البارزة .

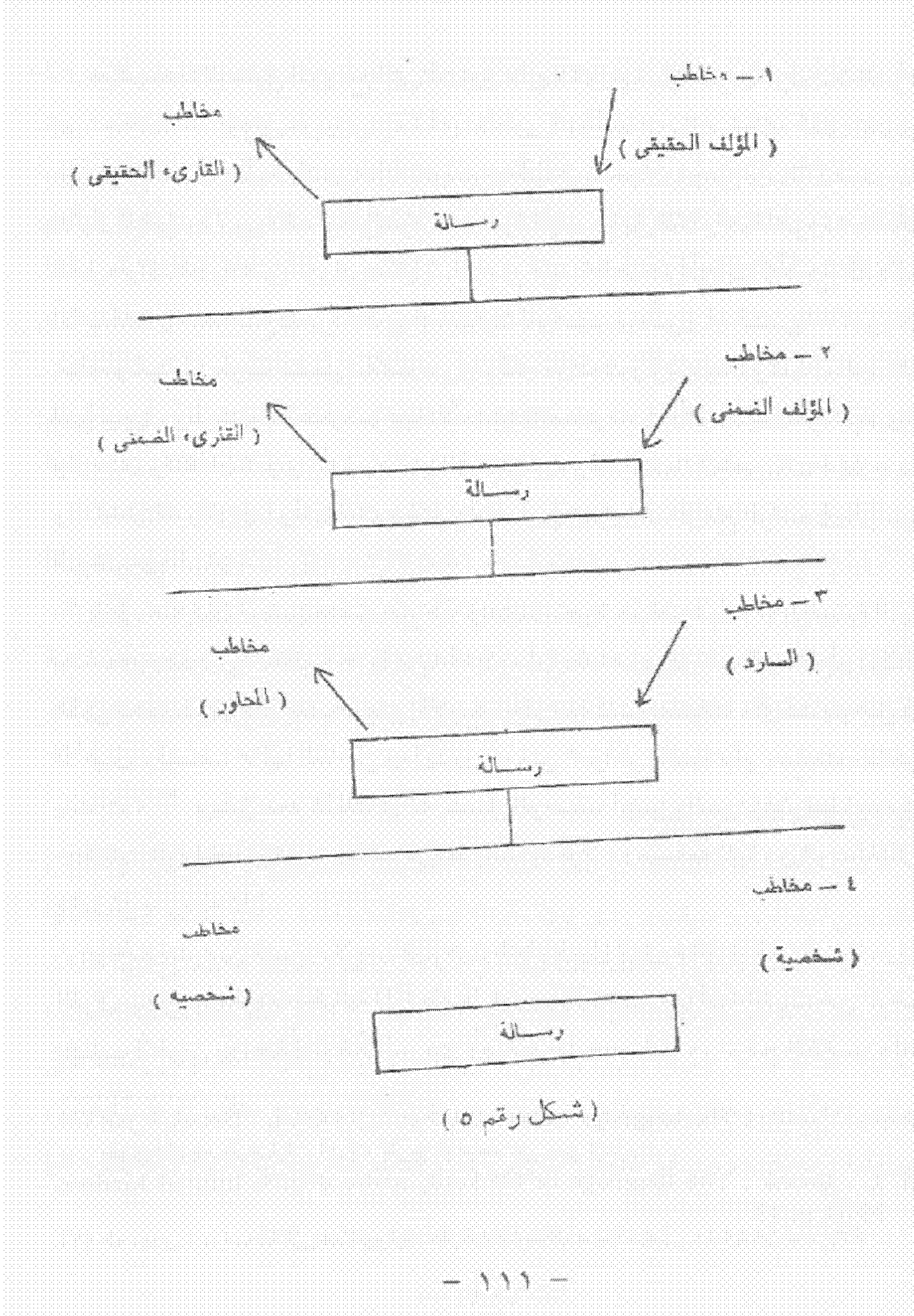
والحديث هنا عن المواقع الخطابية خاص بالقول لا بالحكاية ، لذلك فإن الحديث عن الموقع هنا حديث عن موقع السارد لا عن موقع الراوى ، فالراوى شخصية من شخصيات الرواية قد تشاركها الأحداث وقد لا تشاركها ، وقد يكون الراوى معاصرا لها وقد يكون متأخرا عنها فى الزمان . قد يكون هو السارد وقد لا يكون ، على أن القول أو الخطاب الذى يتعلق بموقع السارد هو ما نقصده بالسرد فى الرواية . وهذا الخطاب يحتوى الموقع التالى له فى البناء الروائى بكل ما فيه ، وهو موقع الشخصيات .

رابعها : الشخصيات وهى تتحاور فيما بينها ، أو وهى تجتر ذكرياتها أو تقوم تجربتها ، أو أثناء فيضان مشاعرها ، أو أثناء استعراضها لتجارب الآخرين وطرق حياتهم .

هذه المواقع كلها قد تتداخل فى الرواية الواحدة ، وقد تتعدد ، فقد يتخذ الكاتب من إحدى الشخصيات ساردا يبث رسالة تحتوى على شخصيات أخرى فى مستوى زمانى ومكانى آخر ، فتبدو الرواية على هيئة حلقات كما فى ألف ليلة وليلة ، وقد تبدو الحلقات غير متداخلة بل متوازية كما فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) ، وقد تبدو مسلسلة كما فى رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمن منيف ، وقد يجعل الكاتب إحدى الشخصيات تكتب الرواية نيابة عنه كما فى رواية (شكاوى المصرى الفصيح) ليوسف القعيد ، وغير ذلك من الأشكال ، لكنها جميعا تشترك فى كونها تحتوى على هذه المواقع الأربعة السابقة ، بالطريقة المتداخلة التى أشرنا إليها فى كل وحدة من وحداتها ، تلك الطريقة التى تقوم على أن كل موقع منها يحتوى الخطاب فيه على رسالة تشمل موقعا آخر ، والموقع الآخر يحتوى على رسالة أيضا تشمل موقعا آخر ، وهكذا .. بحيث تتخذ المواقع والرسائل الشكل التوضيحى التالى ، الذى نستعيره من (ليتش) و (شورت) والذى وضعاه فى كتابهما (الأسلوب فى الرواية) لتوضيح ما أسمياه (موقع الخطاب) (discourse situation)[1] :

---

(1) Goeffry N . Leech and Michael H .short : style in fiction , p . 26 .


١ ـــ مخاطب
(المؤلف الحقيقى)
مخاطب
(القارىء الحقيقى)
رســالة
٢ ـــ مخاطب
(المؤلف الضمنى)
مخاطب
(القارىء الضمنى)
رســالة
٣ ـــ مخاطب
(السارد)
مخاطب
(المحاور)
رســالة
٤ ـــ مخاطب
(شخصية)
مخاطب
(شخصيه)
رســالة

(شكل رقم ٥)

حسب هذا التحليل للمواقع التى تحتوى عليها الرواية ، يمكن القول بأن السرد هو : خطاب السارد إلى من يسرد له (أى المحاور) ، وأقصد بذلك خطابه الذى يحتوى على موقع للمخاطِب (بكسر الطاء) وللمخاطَب (بفتحها) ، وعلى رسالة يبعث بها الأول للثانى ، وليس المقصود بالسرد هنا مجرد الإشارة إلى الكلمات المسرودة بلسان السارد والمثبتة فى النص الروائى ، كما شاع على ألسنة النقاد وأدى إلى ازدواج الدلالة الاصطلاحية لمصطلح السرد ، فجعلوه مقابلا للوصف والحوار فى النص[1] ، هو إذن حالة أو هيئة أو طريقة تشمل : السارد ، وموقعه ، والمحاور وموقعه ، وكذلك الرسالة التى بينهما . والرسالة هذه موضوعها الأحداث الصادرة عن الشخصيات أو الراوى ، والزمان والمكان الذى تدور فيهما الأحداث ، وصفات الشخصيات الخارجية والداخلية ، وأقوالها وأفعالها ، وغير ذلك من محتويات الموقع الرابع فى الرسم التوضيحى السابق .

وعلى هذا فإن البحث يتفق مع طه وادى فى تعريفه للسرد بأنه :« الطريقة التى يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث ، أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان الذين يدور فيهما ، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات ، أو قد يتوغل فى الأعماق ، فيصف عالمها الداخلى وما يدور فيه من خواطر نفسية ، أو حديث خاص بالذات »[2] . ويتفق معه كذلك فى أنه يشمل الوصف أيضا ، السرد إذن خطاب من خطابات الرواية المتراكبة ، خطاب مرتبط بالسارد أولا ، وبموقعه ثانيا ، وبالرسالة التى يبثها لمن يسرد له ثالثا .

والحديث عن السارد لا يستقيم دون التطرق إلى الرؤية القولية فى السرد ، وإلى الفرق بينها وبين الرؤية الخيالية المرتبطة بالراوى وبالكاتب . كما أن الحديث عن الموقع يتطلب التفريق بين هذا الموقع السردى وموقع الشخصيات ، وموقع الكاتب ، أما

---

(١) يجعل (G . L . Brook) فى كتابه (The language of dickens) المقاطع السردية فى مقابل المقاطع الوصفية ، أى أنه يخرج الوصف عن حيز السرد .
G. L . Brook : The language of Dickens, andre deutch limited london, 1970, p. 13 .

(٢) طه وادى : دراسات فى نقد الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ ، ص٤٣ .

الحديث عن الرسالة السردية فذو شقين : شق يتعلق بمضمون هذه الرسالة وموضوعها ، وشق آخر يتعلق بأسلوبها ، أما المضمون والموضوع فيتعلقان بالصورة السردية (أى القصة) وبأساليب الحكى ، وبالشخصيات ، وأقوالها ، وأفعالها ، وأفكارها ، وهيئاتها ، وبالزمان ، وبالمكان ، وعلاقة كل ذلك بالمعنى ، أو المغزى الذى يريد الكاتب أن ينقله أو يعبر عنه . وبالعالم المعيش الذى تريد أن تصوره الرواية . وأما الشق الثانى ، المتعلق بأسلوب السرد ، فيختص بأساليب استحضار الأفعال ، والأزمان ، والأماكن ، والأحاديث ، والأفكار ، وبالأساليب والأصوات واللهجات التى يستخدمها السارد فى سرده . وكل هذه الجوانب المتعلقة بالسارد ، وبالموقع السردى ، وبالرسالة السردية ، إنما هى زوايا تمنح القول السردى ذاته طاقات متجددة من التعبير ، هذه الطاقات هى التى سوف نتحدث عنها تحت مسمى (الوظائف) .

وفى ختام هذا الحديث عن مفهوم السرد ، تجدر الإشارة إلى أن تحديد مفهومه بهذا الشكل ليس إلا رصدا لمظهر ثابت لظاهرة ديناميكية متطورة ، فالسرد عبر تاريخه الطويل لم يجمد عند شكل واحد ، ولم يسر أبدا على وتيرة واحدة ، بل إنه فى حركة دائمة يمكن رصدها إذا كان الهدف تاريخيا ، ويمكن بيان مقوماتها فى كل مرحلة — كما هو الحال هنا مع الرواية المعاصرة — .

الراوى وموقعه من السرد :

(قال الراوى) هكذا كانت تبدأ القصص القديمة ، الشفوية والمكتوبة ، فى سيرة عنترة بن شداد ، أو سيف بن ذى يزن ، أو الأميرة ذات الهمة ، حتى شهر زاد نفسها وهى رواية مشاركة فى أحداث ألف ليلة وليلة ، كانت تقول مثلا : «بلغنى أيها الملك السعيد ، ذو الرأى الرشيد ، أن أبا الحسن بن الخواجا ، لما دخل عليه أصحابه الحمام ، وفكوا حزنه ، نسى وصية أبيه ، وذهل لكثرة المال ، وظن أن الدهر يبقى معه على حال....» [1] ، والحكاية هى الغاية التى يصرح الراوى بأنه يبغى نقلها إلى السامعين ، فى أمانة وصدق ، ومن غير تدخل منه بالزيادة أو النقصان ، يرويها بالتمام والكمال ، كما

---

(١) حكاية الجارية تودد فى ألف ليلة وليلة ، المطبعة العامرية جـ٢ ص٢٣٧ .

وصلت إليه ، وهو غير مسئول عما يرد فيها من أحداث تصدق أو لا تصدق ، تفرح أو تحزن ، لكن الناس غالبا ما كانوا يصدقون ، بل كثيرا ما كانوا يخلعون ثياب الواقع الذى يعيشون فيه ، ويتقمصون أثواب الخيال ، وتأخذهم النخوة ، فيهبون للدفاع عن عنترة والمشاركة فى تخليصه من الأسر ، رغم بعد الزمان والمكان ، أو يذرفون الدموع على الأمير سيف الذى حبسه السحرة ، كان الراوى ينقل الرواية مدعيا ذلك ، ثم نرى الحكاية نفسها مروية من قبل راو آخر ، بطريقة مختلفة ، والناس يستمتعون بسماع هذه وتلك ، ولا يغنيهم سماع الحكاية من أحد الرواة عن سماعها من راو آخر ، بل لا يغنيهم سماعها من راو عن سماعها من الراوى نفسه ، عندما يعود لروايتها مرة أخرى ، هكذا كنا نرى هؤلاء الرواة فى الريف قبل أن يستأصل التليفزيون شأفتهم .

وفى أكثر القصص والحكايات الشعبية الشفوية لا تقول لنا القصة من هو هذا الراوى ، لكننا كما سبق القول نعرف أن الراوى فى (ألف ليلة وليلة) هو (شهر زاد) لكنها عندما تروى حكاياتها لا تحدد الراوى الذى نقلت عنه أيضا بل تقول : «بلغنى أيها الملك الرشيد» . وهى بذلك تقف موقفا وسطا بين الراوى فى الأدب القصصى الشعبى الشفوى والراوى فى الأدب العربى الفصيح ، ففى القصص العربية القديمة نرى النص القصصى يحدد لنا المصدر الذى جاءت منه الحكاية ، فى سلسلة من الأسانيد التى تشبه أسانيد روايات الأحاديث الشريفة ، أو أسانيد روايات الشواهد اللغوية والنحوية ، ولا غرو فى ذلك ، فقد ظل راسخا لدى الناس على مدى كبير من الزمن ، أن البادية كما أنها مصدر ثرى للغة ، وللشواهد النحوية والصرفية وللحكم والأمثال ، فإنها كذلك مصدر غزير للحكايات والقصص ، فأخذوا يرصدون الحكايات المروية عن أصحابها ويسجلونها ، وكلما وجدت رواجا لدى الناس زاد الرواة فيها ، وحملوا أهل البادية فوق ما يطيقون ، كثرة واتفاقا ، ومضامين ، حتى بدت البادية الكهف المظلم الذى يلجأ إليه كل حيى أو خائف أو خبيث ، يقولون ما يشاءون ويروونه بأسانيده عن بدوى لا يعلمه أحد ، وكما كانت البادية كهفا مظلما مليئا بالعجائب والحكايات ، فإن هناك كهفا أكثر إظلاما وأكثر ثراء ، لجأ إليه القصاص فى مختلف

العصور والبيئات، هذا الكهف هو : (الماضى) : (غابر الزمان) و (سالف العصر والأوان)، وهكذا جاءت معظم الحكايات العربية الفصيحة وغير الفصيحة منسوبة إما إلى البادية، وإما إلى الماضى، أو إليهما معا، فنجد قصص العشاق مثلا كلها تنتمى إلى هذين المصدرين، إلا القليل من حكايات ابن حزم أو غيره، وهى تحرص فى جميع الأحوال على ضبط الرواية وذكر أسانيد الرواة، مثال ذلك، قول ابن السراج فى مصارع العشاق : « أخبرنا أبو على محمد بن أبى نصر الأندلسى بمصر، قال أخبرنى أبو محمد على بن محمد الحافظ الأندلسى .. قال : قال : أبو شراعة : بينا أنا أمشى بالبادية ناحية السماوة، إذ بفتى من الأعراب ملوح الجسم معروفه يحتضن صبيا، ويقول له : إذا حاذيت أبيات بنى فلان فارفع صوتك منشدا بهذه الأبيات ولك كذا وكذا ..»[1].

ونجد القصص المتعلقة بالمواعظ شبيهة بذلك، إلا أنها تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ القديم، وذلك مثل قصص وهب بن منبه، وعبيد بن شريه، وغيرهما.

كما أننا نجد نمطا آخر من الرواية فى الأدب العربى القديم، يعتمد فيه الراوى على مشاهداته هو، فلا يحكى إلا ما شاهده ورآه بنفسه، وهو ما نجده فى رحلات ابن جبير وابن بطوطة وفى السير الذاتية، وهى جميعها مروية بضمير المتكلم، بخلاف جميع الروايات السابقة فى الأدب الشعبى أو فى القصص العاطفية أو التاريخية المكتوبة باللغة الفصحى.

وهكذا نجد الصيغ التى اتخذتها صورة الراوى فى القصص العربية القديمة الشعبية والرسمية لا تكاد تخرج عن هذه الأشكال الأربعة :

(١) الراوى المجهول الاسم والهوية فى الحكايات الشعبية.

(٢) الراوى المشارك فى الأحداث (كشهر زاد) فى ألف ليلة وليلة.

(٣) الراوى المسمى المعروف، وغالبا ما يكون فى القصة الواحدة سلسلة من الرواة، كما فى قصص العشاق، والقصص الخيالى والأسطورى.

---

(١) أبو محمد جعفر بن احمد بن الحسين السراج : مصارع العشاق، ط الأنجلو المصرية سنة ١٩٥٦، جـ ١ ص ٢٣.

(٤) الراوى الذى شاهد الأحداث فقط ، وهو الذى نجده فى كتب الرحلات .

وتشترك هذه الأشكال كلها فى أنها تجعل وظيفة الراوى توثيق مصدر المعرفة ، فالموضوع القصصى الذى دأب القصاص القدماء على استخدامه فى قصصهم ، موضوع مجلوب من بيئات نائية ، مكانيا – كما فى القصص التى تنسب إلى البادية ، أو القصص الواردة على ألسنة الرحالة عن بلاد الهند واليمن والصين وجزر الواق واق وجزر السندباد الخيالية . أو زمانيا ، كما فى القصص التى تروى عن الأزمان الغابرة – المجهولة والمعلومة – والأحداث المسوقة فى هذه القصص تروى على أنها كانت قد حدثت بالفعل ، فالملاحم والأساطير وقصص الجن والسحرة ونوادر الأعراب لم تكن تروى على أنها ضرب من الخيال ، بل تروى على أنها حدثت ، إن لم تكن فى العيان ففى الأوهام ؛ وهناك فرق شاسع بين التوهم والتخيل ، فالتوهم الاعتقاد فى أشياء رغم أنها لم تقع فى الحقيقة إلا أنها مصدقة ، وينظر إليها بمنظار الحقيقة عند أصحابها على أنها أحداث إن لم تكن قد وقعت فى الحقيقة فهى بلا شك قد وقعت فى وهم الناس ، وهى مقروءة أو مسموعة على محمل الحقيقة ، أما التخيل فهو قائم على صناعة فنية واعية للأحداث ، دون ادعاء بوقوعها ، بل بوقوع دلالتها فقط ، والأحداث غير الواقعية فى أكثر القصص القديمة قائمة على الأوهام ، أى على الأغاليط والأساطير والمعتقدات القديمة [1] وليس على الصناعة الخيالية ، حتى تلك القصص القليلة التى اعتمدت على الخيال ، من أمثال المقامات ، أو رسالة الغفران ، أو رسالتى الملائكة أو الشياطين ، (للمعرى) ، كان الكاتب فيها غالبا ما يشير إلى مصدر معارفه ، فى بداية كل مقامة أو رسالة منها ، وهذا الحرص على الكشف عن مصادر المعرفة فى القصص القديمة كان سببا فى ظهور دور الراوى فى القصص العربية القديمة ظهورا قويا ، ففى أغلب هذه

---

(١) وكثيرا ما كان يؤدى ذلك الفهم إلى تكذيب القصة ، والشك فيها ، فهذا (معاوية بن أبى سفيان ﷺ) – يعترض على (وهب بن منبه) عندما قص عليه حكاية عن (ذى القرنين) – وذكر فيها أنه كان يربط خيوله بالثريا – إذ يرمى معاوية أحداثها بالكذب ، بل يصم وهبا بالتدليس والتلفيق ولو كان معاوية يأخذ القصة مأخذ الخيال لما اتهم وهبا بالكذب . راجع ، عماد الدين أبو الفدا بن كثير : تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربى ، جـ٣ ص١٠١ .

القصص نجد صورة الراوى تحجب صورة الشخصيات والأحداث وكل شىء فى الرواية ، ويغطى صوته على جميع الأصوات فيها ، فإذا صدر منها فعل أو قول أو فكر تصدى الراوى للتعبير عما حدث منها ، وعما قالته أو فكرت فيه ، لكن لا يسمح لها هى بالظهور . ولا بالاتصال المباشر بالقارئ.

ولعل السبب فى ظهوره أيضا يعود إلى أن مؤلفى هذه القصص أرادوا أن يمنحوها سندا من ادعاء الحقيقة ، حيث كانت أكثر أدلة التحقيق شيوعا فى تلك العصور ، تعتمد على صدق القائل واتصال سنده بمن يروى عنه ، أكثر من اعتمادها على التفرس فى حقيقة المقول ؛ أى تغليب (الرواية) على (الدراية) فى رواية الأحاديث والأخبار واللغة ، من أجل ذلك تسربت إلى كتبهم أباطيل الأقدمين حيث نقلوها كما هى ، فالخبر التاريخى قد يكون بين البطلان من حيث محتواه ، وقد يكون غير واقعى ولا يحتمل تصديقه ، ومع ذلك نرى العلماء والمؤرخين يتمسكون به ويروونه ، لمجرد أن رواته من الرجال الثقات فى الحفظ والضبط ، كما نرى فى الأخبار التى يوردها (النويرى) فى (نهايةالأرب) أو الطبرى أو ابن كثير فى تاريخيهما ، فلا غرو حينئذ أن تتقمص الأدلة التخييلة أثواب طرق الإثبات الشائعة فى تلك العصور ، فتتخذ من الراوى وصدق مقولته دليلا على واقعية القول وصدقه ، إما على محمل الجد ، مثلما هو الحال فى (قصص العشاق) التى تخصص فى تأليفها علماء وفقهاء ينتمون إلى التيار الفكرى السلفى — المعتمد على الرواية والنقل عن السلف فى كل المصادر الدينية وعدهم كل تجديد أو تعديل فيه بدعة — أمثال ابن الجوزى ، وابن حزم ، وابن السراج ، والبقاعى ، والشهاب محمود ، وغيرهم .

أو على محمل التخييل كما كان يفعل الهمذانى ، والحريرى ، وغيرهما من كتاب المقامات الذين كانوا يبدءون مقاماتهم بمثل قولهم : «حدثنا عيسى بن هشام» ، وظل هذا التقليد الذى أرسوا دعائمه ساريا حتى العصر الحديث ، فى (حديث موسى بن عصام) للمويلحى الأكبر ، وحديث (عيسى بن هشام) للمويلحى الأصغر . أو على محمل التخييل أو السخرية ، كما فعل (أبو العلاء) عندما أعلن فى بداية رسالة الغفران

أن كل ما سوف يحكيه عن مصير ابن القارح فى اليوم الآخر إنما هو من علم الخبر الذى ينتمى إليه جبرائيل .

أما فى العصر الحديث ، فقد أدت التأثيرات المتبادلة بين المسرح والقصة من ناحية ، والآثار التى نجمت عن ظهور المخترعات الحديثة فى مجال التصوير ، متمثلة فى ظهور الكاميرا والسينما من ناحية أخرى ، إلى تغير جوهرى فى تقنيات نقل الأحداث القصصية ، وفى أساليب عرضها ، وفى تطور مفهوم الراوى ودوره فى القصة ، وعلى وجه الخصوص التطور الذى لحق الرواية من جراء الأساليب السينمائية فى العرض ، بالإضافة إلى التغير الكبير فى مجال العقائد الفكرية عموما ، هذا التغير الذى أدى إلى تطور مفهوم الواقع ، ومفهوم الحقيقة ، ومفهوم الصدق ، سواء فى الفن أم فى الحياة ، فقد سيطرت النظرة المادية على عقول الناس ، وخفت الثقة فى الأخبار والأقوال التى لا سند لها إلا الوثوق فى قائلها ، وأصبحت أدلة صدق الأحداث وأدلة كذبها كامنة فيها وليس فى روايتها ، بما تحمله إلى الحواس البشرية ، أو العقول من براهين عقلية ، أو أشكال فنية صادقة ، عن طريق التشكيل أو الرمز .

نتيجة لذلك تغيرت صورة الراوى القديم ، بل لم يعد هناك حاجة أصلا إلى الراوى فى الرواية الحديثة بوصفه مصدرا من مصادر المعرفة بالأحداث ؛ لأن الأحداث نفسها لا تروى فى الرواية الحديثة على أنها قد وقعت بالفعل ، ولا يسوقها الكاتب الحديث هذا المساق ولا يحملها القارئ هذا المحمل ، بل هى أشكال فنية خالصة لها وجودها المستقل عن وجود نظائرها فى الحياة ، فالناس فى الرواية ليسوا هم الناس فى الحياة وإن تسموا بأسمائهم ، والأحداث والأزمان والأماكن فى الرواية الحديثة ليست هى نفسها التى نعيشها فى الحياة ، هى فى الرواية خيوط فى لوحة فنية خيالية معبرة ؛ لذلك أصبح الراوى فى الرواية الحديثة إن وجد فهو مجرد (موقع) أو نقطة تتجمع فيها صور الأحداث أو يتم من خلالها الوعى بها ، أما المواضع التى يبدو فيها الراوى وكأنه يدل على مصادر المعرفة أو يقدم لها سندا من الرواية والنقل ، فإنه حينئذ لا يقصد منه إثبات الوقائع حقيقة وإنما يقصد منه وظيفة فنية مدارها التخييل أو الرمز أو التشكيل ، أو يقصد منه تقديم مبرر مادى يعمل على ترسيخ الترابط السببى بين الأحداث ، أو

الإيهام به ، كأن يقدم الكاتب سندا أو مبررا لما تقدمه الشخصيات من معلومات ، ليست فى حيز إدراكها الفكرى ، أو بسبب بعدها عنها زمانيا أو مكانيا ، أو بسبب عوائق أخرى تقف حائلا بينها وبين ما تريد التعبير عنه .

أى أن التصريح بمصدر المعرفة فى الرواية الحديثة لم يعد أداة للاعتقاد فى صدق ما يقال ، بل أصبح إجراء فنيا يعمل على تماسك النص ، وعلى تقديم المبررات الواقعية المنطقية لقبوله ، فصدق الأحداث وصدق العلاقات لا يعتمد على مجرد الإسناد إلى هذا القائل ، كما هو الحال فى القصص القديمة ، وإنما يعتمد على براهين سببية وعلى معطيات مادية ، مستقلة عن الراوى تمام الاستقلال ، وكل ما يقوم به الراوى هو أن يدرك هذه الأسباب وهذه الوقائع إدراكا خاصا .. أن يعيها ، والوعى الصادر من الراوى لا يختلف عن وعى أى شخصية من الشخصيات إلا فى الدرجة ، فإذا كانت الشخصيات تعى الأحداث فإن الراوى يعى الأحداث ويعى الوعى بالأحداث لدى الشخصيات ، هو رؤية كبيرة تستوعب الرؤى الأخرى وتقومها من موقع زمانى ومكانى وفكرى يختلف عن موقعها .

على أن الروايات الحديثة — رغم تخليها عن وظيفة توثيق المعرفة التى قام بها الراوى القديم بل تخليها عن الراوى تماما فى كثير من الأحيان ، إلا أنها فى الروايات التى ظل فيها الراوى تستخدم الأشكال نفسها التى كان يستخدمها هذا الراوى القديم فى العلاقة التى تربطه بالأحداث ، من حيث الإشارة إلى مصدر المعرفة ، وعدم الإشارة إليها ، ومن حيث مشاركته فى الأحداث أو عدم مشاركته ، وهذا هو شأن التطور فى الفنون ، لا تلغى الفنون الحديثة ما سبقتها ، بل تضيف إليها ، وتوظف أشلاءها توظيفا جديدا ، وتحملها دلالات جديدة ، أو تضيف أشكالا جديدة مع الإبقاء على الأشكال القديمة .

اتخذ الراوى فى الرواية الحديثة الأشكال الأربعة نفسها التى سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن الراوى فى القصص القديمة ، وهى :

(أ) الراوى المعروف الذى يستخدم وسائط أو سلسلة من الرواة حتى يصل إلى الخبر الذى يرويه .

(ب) الراوى المشارك فى الأحداث .

(جـ) الراوى المشاهد للأحداث .

(د) الراوى المجهول الاسم والهوية والذى لا يشير إلى مصادر معرفته بالأحداث ولا إلى موقعه منها .

النوع الأول من الرواة يعتمد على أن الراوى لم ير الحادثة التى يرويها ، لكنه يصرح بأنه سمع عنها فقط ، أو سمع عمن سمع عنها ، أو قرأ عنها ، أو عمن وصلته أخبارها بأية طريقة ، وذلك مثل قول الراوى فى رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ناقلا الخبر عن وصيفة بنت محمد أبو سويلم : « بدأت تروى لنا ما شاهدته هى بنفسها فى زفاف أختها ... »[1] ثم يروى ما دار من أحداث بلسانه هو ، ملخصا كلام وصيفة قائلا : « ومضت وصيفة تروى لنا كل شىء : منذ صرخت أختها حتى انطلقت الزغاريد ، عندما رمى على الواقفين أمام قاعة العروسين منديل أبيض عليه نقط من الدم ومضى الرجال فى طرقات القرية يحملون على أطراف الشماريخ مناديل بيضاء ... »[2]. ووصيفة هنا عندما نقلت الخبر لم تنقله إلى الراوى السارد وهو فى هذا العمر الذى يسرد فيه الآن (ساعة السرد) وإنما نقلته له وهو صغير ، فالرواية إذن مرت بثلاث مراحل : وصيفة ، ثم الراوى الطفل ، ثم الراوى السارد . وأمثال هذا النموذج كثير فى رواية الأرض بل يكاد يكون هذا الأسلوب هو الأسلوب الشائع أو المفضل لدى الشرقاوى فيها ، فأكثر أحداثها لم يشارك فيها الراوى ، أو لم يرها بعينيه ، بل سمع عنها، ولعل ذلك كان بهدف تحديد الدور السلبى للجيل الذى ينتمى إليه الراوى فى الأحداث المصرية التى تعرضها الرواية ، وبخاصة أبناء الفلاحين الذين نالوا قسطا من التعليم المدنى وعاشوا أكثر حياتهم فى المدينة :

على أن الراوى فى رواية الأرض ربما لا يصرح بمصدر معرفته ، ولكنه لا يعتمد على عينيه فى التعرف على الأحداث ، وإنما يعتمد على وسطاء أو رواة ينقلون الأخبار إلى مسامعه ، سواء أشار الراوى إلى أسماء هؤلاء الوسطاء أم لم يشر ، وذلك مثل قوله : « يقولون إن عم محمد أبو سويلم لا يستطيع أن يشترى لوصيفة الجلباب الأسود المعهود الذى تلبسه كل الفتيات والنساء فى القرية ، ويقول آخرون : يستطيع أن يشترى

(١) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ، مكتبة غريب د . ت ، ص٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص٨ .

هذا الجلباب ولكنه لا يريد أن يكسر خاطر وصيفة ... وسمعت أن وصيفة أصبحت كالشهد ... وسمعت أن محمد أفندى المدرس الإلزامى طلبها من أبيها ، وسمعت أن عبد الهادى قرأ الفاتحة سرا مع زوج أختها الذى يعمل بمدرسة الزراعة المتوسطة فى عاصمة الإقليم ، وهما صديقان قديمان ، وسمعت أن عبده ابن خال وصيفة طلبها من أمها ... إلخ»[1].

فى هذه الفقرات تجد الراوى يدل على مصدر معرفته ، بقوله : يقولون ، سمعت ، وأمثالها ، لكنه لا يعين الأشخاص الذين سمع عنهم ، كما فعل فى الخبر السابق الذى نقله عن وصيفة ، ويستخدم هذه التقنية الفنية لوظيفة دلالية ، حيث يشير عن طريق التعبير بشيوع مصدر المعرفة على إبراز الرؤية الجماعية للقرية ، باعتبارها شخصية متحدثة وفاعلة وراوية أيضا ، لغتها الإشاعات ، والنكت ، والقيل والقال ، والصخب ، والصمت ، والشكوى الجماعية ، والرقص الجماعى ، والغناء الجماعى ، والزغاريد ، والنواح الجماعى ، وإذا أذنب واحد منها عوقب الجميع ، وهكذا نرى الشرقاوى يستخدم مصادر المعرفة التى يشير إليها الراوى المعلوم استخدامين : أحدهما المعرفة المحددة المصدر ، وثانيها المعرفة الشائعة المصدر ، ويحمِّل كلا من الاستخدامين وظائف دلالية مبتكرة .

النوع الثانى من الرواة : هو ذلك الراوى المشارك فى الأحداث ، وهذا النوع من الرواة يقص بعض الأخبار على أنها شاهدها وشارك فى صنع أفعالها ، ويقص أخبارا أخرى على أنه لم يشاهدها وإنما وصلت إليه عن طريق رواة ، أو شخصيات أخرى رأت الأحداث أو شاركت فيها وقامت بدور الراوى أو الوسيط ، فقد كانت شهر زاد فى ألف ليلة وليلة أمام شهريار ، تروى له حكايات وأخباراً لم ترها ولم تشارك فيها ، هى فقط مجرد راوية ، وتصور القصة روايتها نفسها على أنها فعل من أفعال القصة ، أو حدث من أحداثها ؛ لأن شهر زاد نفسها واحدة من شخصيات القصة وأقوالها لشهريار تعد أحداثا ؛ لأنها هى السلاح الذى أبقى على حياتها ، أما فى الرواية الحديثة فلم يعد شهريار يقتنع بما ترويه شهرزاد لأنها لم تقل له كيف حصلت على هذه

---

(١) المرجع السابق ، ص١٧ .

الحكايات والأخبار التى ترويها ، ولأن الأحداث نفسها غير واقعية ، وشهريار هنا هو القارئ الذى يعيش فى القرن العشرين ، ويحمل فى رأسه عقل العصر الحديث ، لذلك حرص الكتاب على أن يمدوا هذا النوع من الرواة بأسباب المعقولية الخيالية ، فأخذ الراوى يظهر مصادر معرفته على هيئة مخطوطات يحاكى فيها المنقب الذى كشف هو رموز كتابتها ، أو حفريات نقب عنها ، أو وثائق وإحصاءات قام بها علماء متخصصون فى المجال الذى يروى أخباره ، أو على هيئة مراجع أو كتب خلفها الراوى الأول للراوى الثانى (الراوى السارد) أو رسائل بعث بها إليه . مثال ذلك ما يفعله الراوى فى رواية (موسم الهجرة للشمال) للطيب صالح ، فالراوى فيها يحكى أحداثا يقوم بها هو متفاعلا خلالها مع شخصيات أخرى ، ويحكى فى الوقت نفسه أحداثا لم يرها ولم يشارك فيها ، وإنما ينقلها عن (مصطفى سعيد) ، هذه الأحداث لا يقولها له مصطفى سعيد مباشرة ، وإنما ينقب الراوى فى بيت مصطفى سعيد ، بعد اختفائه ، فيقلب صفحات كتبه ، ومذكراته الشخصية وأوراقه الخاصة ، ومن خلالها يقرأ رسالة من إيزابيلا عشيقة مصطفى سعيد) كانت بعثت بها إليه ،يحكى الراوى أو يقرأ قائلا: «حين خطا زوجها إلى منصة الشهادة فى المحكمة ،تعلقت به الأبصار . كان رجلا نبيل الملامح والخطو ، رأسه الأشيب يكلله الوقار ،وتجلت على سمته مهابة لا مراء فيها ... كأن شاهد دفاع لا اتهام ،قال فى الصمت الذى خيم على المحكمة . الإنصاف يحتم على أن أقول إن إيزابيلا زوجتى كانت تعلم بأنها مريضة بالسرطان . كانت فى الآونة الأخيرة ،قبل موتها ،تعانى من حالات انقباض حادة ،قبل موتها بأيام اعترفت لى بعلاقتها بالمتهم »[1] لم يشهد الراوى السارد هذه الأحداث ولم يشارك فيها ، وإنما نمت إلى علمه من خلال ما خلّفه مصطفى سعيد فى بيته من كتب ومذكرات وصور ، فأصبح لهذا الخبر راويان ، راوٍ سجّل الخبر أو ترك شواهد تدل عليه ، وراو آخر أدركه ووعاه ثم رواه . وكلا الراويين مشارك فى أحداث الرواية ، ومؤثر فيها ، إلا أنهما ينتميان إلى مستويين مختلفين فى الزمان والمكان والرؤية .

وقد يأتى هذا الراوى مفردا يحكى أحداثا تقع له هو ، ويشارك هو فى صنعها ، وهذا

---

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال . دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ص١٤٢ .

الأسلوب شائع جدا، بل هو الأسلوب الأثير فى الزواية المعاصرة، وذلك مثل قول فتحى غانم فى رواية (الجبل) : « حدث منذ أكثر من سبع سنوات وكنت أعمل فى ذلك الوقت مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف أن مررت بتجربة صدمتنى وحولت كثيرا من الأفكار فى رأسى إلى مجرد سخافات ... نادانى مدير التحقيقات، ولما دخلت عليه رأيته يبتسم» (1) .

النوع الثالث من الرواة : الراوى الشاهد الذى لا يشارك فى الأحداث، وإنما يرى بعينيه فقط ثم يسجل ما رآه، أو يسمع بأذنيه ثم يسجل ما سمع، سواء أكان تسجيله هذا ساعة حدوث الأحداث، أم بعدها، مثال ذلك تلك الفقرات التى يرويها الشرقاوى فى (الأرض) على أنها حدثت أمام الرواى، مثل قوله : « وذات يوم جاء عبد الهادى إلى دارنا قبل العصر وطلب منى أن أذهب معه إلى فرح كبير ... وكان يلبس جلبابا فضفاضا من الكشمير الكحلى، ويمسك بيده الشمروخ الطويل ذا الشهرة الواسعة بين هواة لعب العصا فى قريتنا والقرى المجاورة . وبعد الطبل تقدم الطبل البلدى زفة الفرح، وسرت مع عبد الهادى مزهوا به ومن ورائنا زغاريد النساء، وغناء مختلط، ووقف الطبل فجأة فى مكان واسع، واتخذ الناس شكل حلقة، وبدأ عبدالهادى يلعب العصا مع رجل مشهور ماهر من قرية مجاورة، وضرب عبد الهادى الأرض بعصاه ووثب، وفعل الرجل الذى كان يقف بعيدا نفس الشىء، وأخذ عبد الهادى يدور حول نفسه ويقرع عصا زميله ... إلخ » (2) .

فالراوى هاهنا لا وظيفة له إلا المشاهدة فحسب، والدليل الوحيد الذى يتخذه مصدرا للمعرفة عيناه وأذناه فقط، أو ما يقع تحت حواسه .

النوع الرابع : الراوى المجهول الذى لا نعرف اسمه، ولا يشير هو إلى مصادر معرفته، ولا يصرح بموقعه، وغالبا ما يتصل هذا الراوى بالكاتب، بل ينظر إليه غالبا على أنه هو الكاتب، رغم أن رؤيته فى النص تختلف عن رؤية الكاتب، مثال ذلك : الراوى الذى يتخذه محمد حسين هيكل فى (زينب)، وتوفيق الحكيم فى (عودة

---

(1) فتحى غانم : الجبل . روز اليوسف سنة ١٩٨٩، ص٧ .
(2) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض، ص٢٤ .

الروح)، وطه حسين فى (شجرة البؤس)، ويتخذه السحار فى أكثر رواياته، ونجيب محفوظ فى معظم رواياته، هو نمط شائع جدا فى الرواية العربية، مثل قول نجيب محفوظ فى قصر الشوق: «أغلق السيد أحمد عبد الجواد باب البيت وراءه، ومضى يقطع الفناء على ضوء النجوم الباهت فى خطوات متراخية، وطرف عصاه ينغرز فى الأرض الترية كلما توكأ عليها فى مشيته المتثائبة»[1]. مَن الذى روى هذا؟ وكيف وصل ذلك الخبر إلى علمه؟ لا يصرح الكاتب بشىء من هذا، بل يسوقه الكاتب هكذا مرويا على لسان راو مجهول الاسم ومجهول المصادر المعرفية، راو يرى الأشياء لكنه لا يُعلِم أحداً بمكان وجوده.

هناك تقسيم ثان للراوى لا ينبع من المصادر المعرفية له، وإنما يرتبط بالرؤية الخيالية، فمفهوم الراوى فى الرواية الحديثة مرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الرؤية أو المنظور — كما سوف نبين ذلك عند الحديث عن الفارق بين الراوى والعاكس والسارد — أيا كان الشكل الذى تتبدى به شخصية هذا الراوى، وسواء كان الراوى مشيرا إلى مصادر معرفته أم غير مشير إليها، مشاركا فى الأحداث أم شاهدا عليها. وينشأ هذا التقسيم من العلاقة التى تربط بين هذه الرؤية الخيالية ورؤى الشخصيات فى الرواية، فالراوى قد يعلم عن الأحداث والأماكن والأشياء أكثر مما تعلمه الشخصيات، وقد يعلم أقل مما تعلمه، وقد يتوقف علمه على علمها فلا تتجاوز رؤيته رؤيتها، من ثم تنشأ ثلاثة أشكال للراوى سجلها (جان بويون) وأوضح معالم كل شكل منها، وأفادت منه سيزا قاسم فى تحليلها لثلاثية نجيب محفوظ[2]، وتحدث عن هذا التقسيم كثيرون من النقاد حتى غدا هو التقسيم الشائع أو المعتمد للراوى.

النوع الأول: وفيه يكون الراوى على علم بكل شىء فى عالم الرواية، سواء أكان موضوع هذا العلم خارج الشخصيات أم داخلها، وسواء أكان فى الماضى أم فى الحاضر أم فى المستقبل، حيث يتربع الراوى أمام القراء، ويحول بينهم وبين العالم الروائى، فلا يرون من الأحداث إلا ما يريهم هو، ولا يعلمون السر فى وقوعها إلا من خلال

---

(١) نجيب محفوظ: قصر الشوق: مكتبة مصر د. ت، ص٥.
(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص١٣٢.

تفسيره هو ، والشخصيات نفسها تفعل الأحداث وتقع عليها الأحداث أيضا وهى لا تعلم المصائر المجهولة التى تنتظرها ، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط ، ولا تسمع إلا ما يقع فى حيز سمعها ، هى مخلوقات صغيرة محدودة العلم والخبرة ، ولا تعلم من الغيب شيئا ، أما الراوى فهو القوة الخارقة التى تكشفت أمامها الحجب ، يرى ما تكنه الصدور وما لم تنطقه الألسنة بعد ، وما حدث وما سوف يحدث ، وقد ربط بعض النقاد بين الديكتاتورية وبين ظهور الراوى فى هذا الثوب ، أو بين ظهوره على وجه الإجمال ، وربطوا بين الديمقراطية وأساليب العرض ، التى تتيح للشخصيات إبداء الرأى أو التحدث عن نفسها ، تقول يمنى العيد - صاحبة هذا الرأى - : « إن القول السردى يكتسب فنيته بديمقراطيته ؛ أى بانفتاح موقع الراوى على أصوات الشخصيات ، بما فيها صوت السامع الضمنى ، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة ، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق قوامه حرية المنطق والتعبير »[1] .

لكننا لا نرى ارتباطا قويا بين ظهور الراوى بهذا الشكل وسيادة النظم الديكتاتورية، أو بين سيادة أدب العرض أو الحوار والنظام الديمقراطى ، فهناك بيئات تكتب فيها روايات تعتمد على العرض والحوار ، بل يزدهر فيها الفن المسرحى الذى يعتمد تماما على العرض ، ومع ذلك لم تتنسم عبير الحرية السياسية أو الديمقراطية ، وبالمثل فإن الراوى العارف بكل شىء لم يختف تماما من البلاد التى تصف نفسها بالديمقراطية أو الحرية ، بل إننا قد نجد الشكلين معا فى بيئة واحدة أو عند أديب واحد، مما يبرهن على انفكاك الصلة بين ظهور الراوى والديكتاتورية وعدم ظهوره والديمقراطية ، ثم إن ربط أى شكل فنى بمصطلح تمزق إهابه إلى درجة أصبح فيها بلا معنى مثل (الديمقراطية) يعمل على تمييع الحدود وهلامية التفسيرات والمفاهيم الأدبية، والذى نميل إليه ونؤيده أن هذا الشكل من الرواة إنما كان نتيجة التأثر بالكتب المقدسة ، فهى تعتمد على هذا النوع من الرؤية الفوقية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر ، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد ، وهى تدنو من قدرها أو مصيرها الذى لا تعلمه .

---

(١) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل . مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ ، ص١١ .

أما النوع الثانى : فهو الراوى الذى لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات ، أو هو الذى لا يتجاوز حدود الشخصيات فى الرؤية ، فإذا فعلت واحدة منها فعلا ما ، أو اتصفت بصفة من الصفات ، فهذا الراوى يقدم فعلها أو صفتها من مستوى قريب من مستواها المعرفى والزمانى والمكانى ، أو من منظورها هى ، أو من منظور شخصية أخرى مجاورة لها أو متشابهة معها ، أو مشتركة معها فى التفاعل بالحدث المذكور ، وقد يجمع الكاتب فى القصة الواحدة بين رؤيتين : إحداهما مطلقة المعرفة ، تنتمى إلى النوع السابق من الراوى الذى يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات ، وثانيهما محدودة المعرفة ولا يعرف صاحبها إلا ما تعرفه الشخصيات ، بل لا يعرف أحيانا إلا ما يقع فى إطار حواسه ومدركاته ، أى يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الأخرى لأنه واحد منها ، ويكثر هذا الشكل المزدوج فى الروايات التى يحكى فيها الراوى أحداثا تتعلق به عندما كان فى مرحلة سابقة من مراحل عمره ، وذلك مثل رواية (الأيام) لطه حسين مثلا ، حيث نجد الأحداث منظورة من عينين فى وقت واحد ، عين الصبى وعين أخرى تستوعب الأحداث وتستوعب رؤية الصبى أيضا ، الأولى تعرف أقل مما تعرف الشخصيات الأخرى ، والثانية تعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ، الأولى نامية متطورة تتخذ لها فى كل مرحلة رؤية جديدة ، والثانية ثابتة مستقرة لا يصيبها التغيير ، ومثل ذلك أيضا رواية (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم ، ورواية (أيام الطفولة) لإبراهيم عبد الحليم ، ورواية (الجبل) لفتحى غانم ، ورواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم أيضا .

وقد حرصت على إطلاق مصطلح (رؤية) هاهنا لأن البحث سوف يقودنا بعد قليل إلى تطور يلحق الرؤية الخيالية للراوى ، يجعلها تعتمد فى رصد الأحداث على مرايا أو عواكس ، وهذه المرايا قد تكون شخصيات ، أو أشياء فى عالم الرواية ، لكنها تعمل على النظر إلى الأحداث من زاوية خاصة تشبه زاوية الراوى ، بل تعمل على تحديد الإطار الذى يدور فيه الراوى ، إذا كان العاكس هو الراوى نفسه .

وقد يحدد الكاتب رؤية الراوى بحدود المجال المعرفى للشخصيات المشاركة فى الحدث ، وذلك مثل الراوى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، فهو ليس واحدا من شخصياتها ، لا مشاركا فى أحداثها ولا شاهدا عليها ، ومع ذلك فإن رؤيته فى كثير من الأحيان لا

تتجاوز رؤى الشخصيات ؛ لأنه يتخذ منها مرايا ، تعكس له الأحداث ، والأفكار ، ويرتكز عليها فى الوصف ، والتقارير ، والتحاليل ، وقياس الأبعاد ، والألوان ، وغير ذلك . وانظر مثلا إلى هذه الفقرة من (قصر الشوق) والتى يقول فيها : « كان شخير ياسين أول ما تلقى كمال من عالم اليقظة ، فلم يتمالك أن يناديه وهو إلى معاكسته أرغب منه إلى إيقاظه فى ميعاده ، ولاحقه بصوته غير متوان حتى رد عليه الآخر بصوت كالنزع تشكيا وتذمراً ، ثم تقلب بجسمه الضخم فطقطق الفراش فيما يشبه الأنين والتوجع ثم فتح عينين حمراوين وتأوه .

لم يكن — فى رأيه — ما يدعو إلى هذه العجلة ، ما دام أحد منهما لم يذهب إلى الحمام قبل عودة الأب منه»[1] .

الراوى هنا لم يتجاوز معارف الشخصيتين المشاركتين فى الأحداث ، ياسين وكمال . فشخير ياسين ، ورغبة كمال فى إيقاظه ومعاكسته ، وطقطقة الفراش ، وتقلب ياسين عليه ، كلها مما يقع فى حيز الإدراك المباشر لكمال ، أما وجهة نظر ياسين ، وأنه لم يكن هناك ما يدعو إلى العجلة ، فيسبقها بعبارة (فى رأيه) كما أن التفسير الذى يقدمه الراوى لموقف ياسين هو تفسير من زاوية رؤية ياسين نفسه ، وهكذا يدور الراوى فى الثلاثية بين الفعل الظاهر المشاهد من الشخصيات ، وأثر هذا الفعل منعكسا على عقل كل شخصية على حدة ، بل يصف لنا الموقف الواحد منعكسا على صفحات عدد من الشخصيات المشاركة فيه أو الشاهدة عليه ، مما يدعونا إلى القول بأن الثلاثية قد احتوت راويا واحدا لكنها كانت منظورة من خلال مرايا كثيرة ،تتعدد بتعدد الشخصيات فيها ، واتخاذ الراوى لهذه المرايا حدد رؤيته بحدودها ، وجعل معارفه لا تتجاوز معارفها ، بل عمل على التزامه موقفا وصفيا تحليليا محايدا بعيدا عن التقويم .

وهكذا يمكن لنا أن نحصر الراوى الذى لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات فى شكلين : **الأول** : أن يكون الراوى مشاركا فى أحداث الرواية أو شاهدا عليها . **الثانى** : أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث .

---

(١) نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص١٥ .

النوع الثالث : من الرواة هو الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات ، سواء أكان هذا الراوى واحدا من الأشخاص الذين يحتويهم عالم الرواية ، فاعلين فيه أو مشاهدين له ، أم كان مستقلا عن الشخصيات ، متخذا لنفسه مستوى زمانيا أو مكانيا أو أيديولوجيا خاصا ، وسواء أكان هذا النوع الثانى مصورا لحركة الأحداث أو للصفات تصويرا مباشرا أم كان متخذا له عاكسا أو عواكس داخل الرواية . أيا كان الأمر فإن كل هذه الأنواع تتفق فى أن رؤية الراوى أقل من رؤى الشخصيات إدراكا ومعرفة وفهما ، مثال ذلك قول عبد الرحمن الشرقاوى فى رواية الأرض : « وسألنى أحد زملاء طفولتى عن هذا الدستور الذى هتفنا بحياته مع الكبار وأوشكنا أن نقتل من أجله ، ولكننى لم أستطع أن أجيب ، وقلت له إن الكبار يعرفون ، فحدثنى هو عن فلاحين سجنوا وضربوا فى المركز من أجل الدستور ، وعن الشيخ حسونة ناظر المدرسة فى القرية المجاورة ، وقال لى : إنه نقل إلى بلد فى آخر الدنيا من أجل الدستور » [1].

فالراوى هنا لا يعرف معنى الدستور ، كما أنه لا يعرف من أخبار القرية إلا ما يرويه عليه الآخرون ، أو تتاح له الفرصة لرؤية شىء منه عندما يزور القرية من حين لآخر .

وهذا الراوى ليس هو الراوى الوحيد فى رواية الأرض إذ إنها تحتوى رؤية أخرى لهذا الراوى نفسه أكبر من الرؤية السابقة ، وهى التى تمكن الراوى خلالها من الإلمام بكل شىء فى العالم الروائى ، تمكن من معرفة الخفايا ومعرفة الظواهر وإدراك العلل ، وهى رؤية موازية للرؤية التى تستقر فى الوجدان الجماعى للقرية ، بل يمكن القول بأنه يتخذ من الوجدان أو الوعى الجماعى للقرية عاكسا ، مثل قوله : « وفى الحق أن دياب لم يكن يصنع شيئا غير ما يأمره به أخوه الأكبر محمد أفندى ، محمد أفندى هو الذى يفكر دائما ... » [2]،وهذا الرأى عن دياب هو الرأى الشائع بين الناس فى القرية أو هذا هو حكمها على دياب وليس الحكم الذاتى للراوى ، هى الرؤية الجمعية التى تبناها الراوى.

(١) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ، ص١٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص١٤٥ .

ومن النماذج الواضحة على اعتناق الراوى رؤية أقل من رؤى الشخصيات تلك الرؤية التى يجعلها فتحى غانم فى رواية (الأفيال) مصاحبة لرؤية (يوسف) ، حيث يدخل يوسف إلى عالم غريب ضاعت فيه حدود الزمان وحدود المكان ، والشخصيات الأخرى لا تزوده بأية معلومات عن موقعه ولا عن حقيقة العالم الذى يعيش فيه أو الشخصيات التى يتعامل معها ؛ لأنه وقّع منذ البداية عقدا مع شركة سياحية ، رضى فيه بأن يوضع فى هذا الوضع الغريب الذى يتخلص فيه من قيود الزمان والمكان والناس لمدة معلومة حيث يسافر إلى مكان مجهول لا يحق له أن يعرف أين هو ، والراوى لا يتقدم خطوة أمام ما يعرفه يوسف نفسه أو ما يدركه بحواسه أو يمر فى خاطره ، مثل قوله : « ورفع رأسه إلى السماء ، كانت بلا سحاب ، والشمس عالية ، لكن ضوءها هادئ ناعم ، وضحك فى سره وسأل نفسه : ما الذى جاء بى إلى هذا المكان ؟ وعاد يحدق فى الشمس متعجبا لأمرها ، وفجأة انطلق السؤال من فمه :

- أين نحن ؟..

وبدا السائق القصير البدين لم يسمعه ، أو يتظاهر بأنه لم يسمعه ، وفكر فى أن يكرر السؤال ، ولكنه خشى أن يسمع الإجابة التى يتوقعها ، إن شروط العقد لا تسمح له أن يعرف أين هو الآن ، إنه لموقف عجيب ، إن وجوده فى المكان لا يعنى أنه يعرفه ، إنه يحتاج إلى كلمة . إلى عنوان ، لا يكفى أن يرى ما يراه ، وأن يتنفس الهواء المحيط به ، وأن ينطلق فى سيارة فى هذه الأرض ، كل هذا لا يعوضه عن اسم ليرتبط بما حوله » [1] .

رؤية يوسف هنا - وبالتالى رؤية الراوى - لا تعرف إلا ما يقع عليه بصرها أو سمعها أو تدركه حواسها ؛ لأن سائر الشخصيات ترفض أن تزود يوسف بأية معلومات عن الموقع الذى يتحرك فيه ، أو عن الزمان ، فهو لا يعرف أين هو ، ولا فى أى يوم من الأيام يعيش ، بينما الشخصيات الأخرى تعرف .

هناك تقسيم ثالث للراوى ، يعتمد على الرؤية أيضا ، لكنه هذه المرة لا ينظر إلى علاقة الراوى بالحدث ، من حيث اتصاله به اتصالا مباشرا أو اتخاذه وسائط ، ولا ينظر أيضا إلى علاقة الراوى بالشخصيات من حيث اتساع المعرفة أو انحسارها ، وإنما يعتمد

(١) فتحى غانم : الأفيال ، روز اليوسف سنة ١٩٨٨ ، ص٢٢ .

على نوع الرؤية نفسها . فالراوى قد ينظر إلى الأحداث والشخصيات من منظوره النفسى ، وعندئذ تتحول الشخصيات والأشياء والأحداث والأزمنة والأمكنة والأقوال إلى خيوط فكرية فى تجربة الراوى ، وتتفاوت درجة وضوحها تبعا لقربها من الذاكرة أو بعدها عنها ، فمرة تتحول الأحداث إلى مجرد أطياف متقطعة أو ناقصة ، ومرة أخرى يتكامل شكلها وتصاغ فى صورة مدركة عن طريق الذكريات ، وحسب هذا المنظور فإن موضوع الرواية ليس هو العالم الخيالى المحكوم بالزمان والمكان ، والمكون من أشخاص وخصال وقيم ، وإنما هو وعى الراوى وتجربته الدفينة فى عقله الباطن .

كما أن الراوى قد يتخذ من العمق الداخلى أو الباطنى لإحدى الشخصيات أو لعدد من الشخصيات مرآة ، فيتحول هذا العالم أيضا إلى أطياف من الذكريات ، ونثرات من تيار الشعور المتدفق على صفحة هذه الشخصية أو تلك الشخصيات ، لكن أكثر صور هذا النوع من الروايات تتوارى فيه صورة الراوى أو تتضاءل ، وتصبح الرؤية مجرد لوحة أو شاشة يتضح عليها كل شىء أمام القارئ ، دون وسيط ، بحيث يقف القارئ مباشرة على المكونات الداخلية للشخصيات أو للراوى بوصفه واحدا من الشخصيات .

كما أن الراوى قد يتخذ منظورا خارجيا ، فلا يتناول من عالم الرواية إلا ما يبدو للعيان ، ولا يتطرق إلى باطن الشخصيات أو باطن الراوى ، فلا يذكر فى الرواية إلا ما تقوم به الشخصيات من حركات أو أقوال ، وما تتصف به من صفات ظاهرة ، وإذا أراد أن يصور حالة نفسية أو مشاعر داخلية أو أفكاراً فإنما يعبر عنها عن طريق وصف الحالات والحركات الخارجية فقط ، وذلك مثل الراوى الذى استخدمه توفيق الحكيم فى (عودة الروح) وهو نمط من الرواية قريب من المسرحية .

وهذان النوعان من الرواة (الداخلى والخارجى) من الممكن أن يتخذا منظورا أيديولوجيا ، فلا يرصدان إلا كل ما له صلة بالمذهب الذى يريدان الكشف عن ثباته فى العالم المصور ، وقد يتخذان منظورا عاطفيا أو تعبيريا أو وعظيا أو غير ذلك .

على أن التأثيرات القوية التى تركتها السينما فى أساليب الرواية ، عملت على تغير صورة هذا الراوى بكل أشكاله السابقة ، بل عملت فى كثير من الأحيان على اختفائه

تماما من ساحة الأحداث ، أو التخلص منه ، وعملت فى أحيان أخرى على امتزاجه بالسارد ، بل إن السارد نفسه قد اختفى فى الروايات التى يطلق عليها أصحابها اسم الروايات الجديدة ، أو روايات الأشياء ، وأصبحت الرواية بفعل التأثيرات السينمائية مجموعة من الأشكال المشيدة ، سواء على مستوى التعبير أم على مستوى الحكاية ، فإذا كنا فى السينما نرى الأحداث المعروضة ولا نرى المصور الذى يلم شعث هذه الأشكال والحركات ، ونرى الصور المتابعة دون أن نسمع صوت الراوى ، فإن السرد يبرز لنا هذه الأشكال والصور عن طريق اللغة ، دون أن يقف الراوى حاجزا بين القارئ والأحداث ، أو بين العالم المعيش وعالم الرواية ؛ إن القارئ للرواية التى يبرز فيها الراوى - سواء أكان مستقلا عن السارد أم ممتزجا به - لا يرى الأحداث ولا يمكنه الحكم عليها حكما محايدا ، بل يرى الراوى ، ومن خلاله يرى الأحداث مصفاة بمصفاته ومقومة برؤيته ، ومحكومة بموقفه وموقعه منها ، أما القارئ للروايات التى اختبأ فيها السارد وذابت فيها صورة الراوى ، فيتاح له شكل من أشكال الشهادة أو العيان الذى يمكنه من الحكم على ما يدركه بالصدق أو بالكذب ، صدق الدلالة وصدق المطابقة للحقيقة أو كذبها ، تتاح للقارئ فرصة الحضور المباشر فى مواجهة الأشخاص والأحداث الذين تنقل صورهم عن طريق لغة محايدة . يشبه حضور المشاهد للفيلم السينمائى .

لكن نقل الصورة فى السينما يتم عن طريق الكاميرا ، والكاميرا لا تنقل لنا الصورة منظورة من جميع الجوانب فى وقت واحد ، بل لا بد أن يكون لها موقع تستقر فيه ، ومن خلال هذا الموقع يبرز لنا جانب واحد من الشكل المراد تصويره ، واجهة المنزل إذا كان الشكل المصور منزلا ، أو شاطئ المدينة إذا كان الشكل المصور مدينة ساحلية ، كما أن درجة قرب الكاميرا من الشكل المصور تتحكم فى الشكل المراد تصويره ، ونوع الكاميرا أيضا يتحكم فى ألوان الصورة ، وبالمثل فإن الإضاءة التى تسطع على المادة المصورة لها دخل كبير فى تشكيل الصورة ، وإبراز جوانب منها وإخفاء جوانب أخرى ، تبعا لزاوية الضوء ، وشدته ، ولونه ، وفى السينما أيضا عملية أخرى غير التصوير ، وهى طريقة جمع هذه اللقطات بعضها إلى بعض فى العرض ، والتحكم فى

سرعتها وكيفية تزامنها أو تداخلها أو تتابعها ، أو جعلها ماضية أو حاضرة ، أو تصويرها على أنها حلم ، أو نبوءة ، أو ذكريات .

استعارت الرواية المعاصرة هذه التقنيات من السينما [1] فأصبح فى الرواية شىء يشبه الكاميرا التى تنقل الصور نقلا محايدا — أو هكذا بدا لمحللى الخطاب الروائى من جراء تأثرهم بالنقد السينمائى — هذا الشىء هو العاكس (reflector) ، والعاكس هذا قد يكون شخصية فى الرواية ، وقد يكون حيوانا ، أو طفلا ، أو شخصاً ميتا ، أو شجرة أو حجرا أو غير ذلك ، وقد يكون الراوى نفسه عاكسا ، بل إن العاكس والراوى والسارد كانوا متلازمين فى الرواية التقليدية ، أو كان ينظر إليهم على أنهم شىء واحد ، لكن الرواية المعاصرة بسبب تأثرها بالسينما اعتمدت على استقلال صور كل من السارد والعاكس والراوى ، بل اعتمدت على اختفاء صورة الراوى ، وظهور صورتى السارد والعاكس فحسب فى أكثر الأحيان .

العاكس : (reflector)

يعتمد الانعكاس فى الفنون التشكيلية وفى الحياة بعامة على جوانب أربعة :

١ — الشىء المعكوس .

٢ — المرآة العاكسة .

٣ — موقع الرؤية ، أو العين الناظرة إلى الصورة الموجودة فى المرآة .

٤ — الضوء المسلط على الشىء المعكوس ، والذى يقوم بنقل الصورة .

هذه الجوانب الأربعة هى التى تتحكم فى دلالة اللوحة أو الصورة فى الفنون التشكيلية ، وفى فن التصوير .

وفى الرواية الحديثة — التى استعارت الكثير من تقنيات الفنون التشكيلية والتصوير والسينما — نجد أن الوعى بالمضمون الروائى لا يتم إلا من خلال هذه الجوانب أيضا ،

---

(١) بعض الباحثين يرى أنه هذه التقنيات التى نجدها فى السينما إنما كانت ترجمة للأساليب والتقاليد الروائية فى الأدب المكتوب ، بدليل وجود تقنيات مثل تقاطع اللقطات والمزج والرجوع إلى الوراء فى روايات ديكنز ، وهى سابقة على ظهور السينما .
راجع كاريل رايس : فن المونتاج السينمائى . ترجمة أحمد الحضرى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ جـ١ ص٢٧ .

فاللغة فى الرواية تقوم مقام الضوء الذى يرسل أشعته إلى الأشياء فتتضح معالمها ، والشىء المعكوس هو العالم الروائى المصور ، ومواقع الرؤية هى مواقع المؤلف الحقيقى والقارئ الحقيقى والمؤلف الضمنى والقارئ الضمنى ، والشخصيات والراوى كلها تقوم مقام العين الباصرة للأشياء فى الواقع الحى أو الواقع المعيش ، والمرآة العاكسة فى الرواية هى العاكس – الذى نتحدث عنه الآن – مع ملاحظة أن هناك عدة فروق تفصل المعالم الخاصة بالانعكاس فى الرواية عن الانعكاس فى الطبيعة ، أو فى الرسم أو التصوير ، سواء فيما يتعلق بالضوء الكاشف للأشياء المعكوسة أم بالصورة نفسها ، أو بما يتعلق بموقع الرؤية أو العاكس .

١ – فالوسيلة التى تتخذها الرواية فى الكشف عن الأشياء ونقلها إلى العين الباصرة ليست وسيلة مباشرة ، كأشعة الضوء الذى يكشف الصور مباشرة بواسطة الألوان ، والانكسارات والأشعة والظلال ، وإنما يتم كشف العالم الروائى بطريقة أكثر تعقيدا ، لأنه يتخذ عددا من المراحل والوسائط ، فالكاتب يدرك معالم التجربة التى يعيشها عن طريق الوعى ، والوعى نوع من الاكتشاف الذاتى القائم على إدراك الرسالة التى يرسلها تركيب الأشياء فى ذاتها أثناء وجودها فى الطبيعة سواء أكانت هذه الأشياء طبيعية أم بشرية أم اجتماعية ، يدركها الكاتب عن طريق الحواس ؛ لأن الحواس البشرية قابلة – فى حالة سلامتها – لاستقبال أى صور سمعية أو بصرية أو ذوقية أو شمية ، ونقلها إلى منطقة الإدراك ، ودائما منطقة الإدراك العقلى لدى الكاتب أو أى إنسان سوى قادرة على إعطاء كل صورة من هذه الصور معنى ، أو إعطائها جميعا فى حال تركيبها معنى أو دلالة خاصة ، وهذا المعنى أو هذه الدلالة هو الذى نطلق عليه (الوعى) أو (التجربة) وهو مرحلة أكثر نضجا من (الإدراك الحسى) بل هو ثمرة من ثماره .

هذا الوعى نفسه يعمل الكاتب الروائى على تجسيمه فى شكل صورة خيالية عن طريق اللغة ، وهى الرواية ، صورة من الممكن إدراكها إدراكا حسيا غير مباشر ، وتجمعها بالصورة الحسية التى وعاها الكاتب وأدركها فى العالم المعيش علاقة المشابهة . وتستقل اللغة عندئذ بتجسيم هذه الصورة الخيالية التى يرسمها الكاتب الروائى

بخلاف الصورة الأولى التى شكلت وعيه ، ولما كانت هذه الصورة الثانية معبرة عن الصورة الأولى عن طريق المشابهة ، تعبيرا يشبه تعبير التمثال عن الشخص الممثل ، أو تعبير الصورة عن صاحب الصورة ، فإن دور اللغة إذن يقتصر على كشف هذا العالم المصور أمام القارئ بكل ما يموج به هذا العالم ، من أشياء مدركة تشبه الأشياء المدركة فى الصورة الأولى التى شكلت وعى الكاتب ، ومن شخصيات مدركة ، وأضواء تجعل الأشياء تسطع فى عقول هذه الشخصيات ، وغير ذلك من مكونات هذا العالم الخيالى ، وهكذا نرى أن إدراك أى شىء فى الرواية يتم عن طريق اللغة ؛ لأنه لا وجود له خارجها ، وهى تقوم مقام الضوء بالنسبة للوحة الفنية .

فاللغة مجموعة من الأصوات التى تلقى الضوء على صور الأشياء الكامنة فى عقول القراء ، وتبعث فيها الحياة ، ويصنع السارد منها صورا متحركة تشبه الصور التى ارتسمت فى عقل الكاتب ، وكما أن الضوء قد يتلون ، وقد تتفاوت شدته ، وقد يتغير اتجاهه ، فإن اللغة أيضا فى الرواية قد تتصف بهذه الصفات كلها ، بالإضافة إلى أن اللغة رغم كونها مجرد وسيط ينقل الصور من عقل الراوى إلى إدراك القارئ ، إلا أنها وسيط غير محايد ، فهى مؤسسة اجتماعية تحمل أذواق الشعب المتحدث بها ، وطبيعته ، وطرق تفكيره ، بل تحمل تاريخه أيضا ، مما يجعل الصور التى تنقلها تصطبغ بكل هذه الصباغ الاجتماعية والتاريخية ، ويجعل عملية الكشف ذاتها أكثر تعقيدا وتشابكا من كشف الأضواء للأشياء فى الطبيعة ، لأنها تحمل معها أسلوب العصر وأسلوب الكاتب .

٢ – كما أن الصورة المعكوسة فى الرواية ليست مجرد مجموعة من الأشياء الثابتة المحدودة المعزولة عن العالم الخارجى ، بل هى عبارة عن عالم متفاعل زاخر بالرؤى والأحاسيس والأضواء والظلال والحياة ، وهذا العالم تتصل جذوره بعالم آخر هو هذا العالم المرجعى الذى يعيش فيه الكاتب ، والذى انتزع تجربته عن طريق الوعى به ، والعالم المرجعى الذى يعيش فيه القارئ ، والذى سوف يستمد منه مقومات التجربة التى يعيها بعد قراءته للرواية ، وقد يتسرب الكثير من التأثيرات والجوانب من هذا العالم المرجعى للقارئ إلى العالم الخيالى الذى يستقر فى ذهنه بعد قراءة النص .

٣ – وكذلك فإن موقع الرؤية الخيالية فى الرواية غير ثابت ، نظرا لطبيعة العالم الروائى النامية المتطورة ، بل إنه مثل أى عمل فنى تتعدد رؤاه فى وقت واحد ، حيث

نراه منظورا من جوانب مختلفة ، مما يجعل النص الروائى ذا أوجه متعددة ، وتفسيرات مختلفة .

٤ — أما (العاكس) — وهو الذى يعنينا توضيحه هنا — فهو ليس أداة جامدة ، فعلى الرغم من كونه مرآة تستخدم فى النظر إلى العالم المصور من زاوية خاصة ، وبشكل موضوعى محايد ، إلا أنه قد يكون إنسانا متطورا وله مقوماته النفسية والعقلية التى تؤثر فى الرؤية ، وقد يكون غير ذلك فيحمل وظيفة دلالية خاصة .

لأن العاكس فى حقيقته مجرد موقع يمكن من خلاله رؤية الأشياء ، موقع له وظيفة مختلفة عن وظيفة الراوى ، رغم أنهما قد يجتمعان فى شخصية واحدة ، فالراوى لا بد أن يكون عاكسا ، لكن العاكس ليس شرطا فيه أن يكون راويا ، والعاكس قد يكون حيوانا ، أو جمادا ، أو غير ذلك ، فهذا (تولستوى) — مثلا — يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية (حصان) ، وهذا (تشيكوف) أيضا يتخذ من وعى (كلبة) عاكسا للعالم الخيالى فى إحدى قصصه ، بل إن حافظ إبراهيم (فى ليالى سطيح) يعرض عالمه الخيالى من خلال وعى (جنى) وهو (سطيح) ، وإبراهيم أصلان يعرض عالمه الخيالى من خلال وعى رجل أعمى فى (مالك الحزين) . وأكثر هذه الأشياء لا تصلح للرؤية أو الحكى .

إن العاكس يأخذ من الراوى أهم ميزة فيه ، وهى رؤية الأشخاص والأشياء من خلال عينيه . ومن خلال رؤيته ، فقد كان الراوى فى الروايات القديمة أو الروايات الحديثة التى أبقت على صورته ، هو الذى يعكس الأحداث ، ويصوغ الصور المعبر عنها ، أو يعرضها ، لكنه لم يكن فى هذه أو تلك محايدا ، بل كان يصوغها من وجهة نظره التى قد تتفق مع وجهة نظر الكاتب ، أو تختلف معها ، فقد كانت رؤيته وعيا قائما على أيديولوجية خاصة ، أو على عقيدة أو وجهة نظر خاصة ، لكن العاكس مجرد مرآة ، نعم قد يؤثر شكل المرآة فى تشكيل الصورة ، فيختلف الشىء الواحد نتيجة لانعكاسه على صفحات مرايا متعددة أو مختلفة الأشكال والأحجام ، لكن هذا الاختلاف لا يمحو وجودها أو موقعها ليذيبها فى خصوصية أخرى لها وجودها ولها موقعها المستقل ، لا ينقل الصورة وهى مقننة أو ملخصة .

لكن الأحداث التى تروى من خلال راو ، ينظر إليها على أنها أطياف مكانها عقل الراوى فحسب ، فالعالم المصور حينئذ ليس له وجوده المستقل أو الموضوعى ؛ لأنه أصبح عالما من الذكريات ، فعندما يحكى ابن بطوطة مثلا رحلاته فى آخر عمره ، فإنه إنما ينقل لنا صورة موجودة فى ذهنه ساعة الحكى . وهذه الصورة قد تختلف عن الصورة التى عاشها فى حياته ، أو قد تتفق معها ، لكنها لا تخرج عن أن تكون صورة ذهنية للراوى ، يريد إخبار القارئ بها ، وكذلك طه حسين فى الأيام ، وتوفيق الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف ، وهذا الإجراء الفنى يبعد القارئ خطوة عن العالم الروائى ، بل يجعله أمام شكل فنى قريب من الملحمة التى تقف فى مرحلة وسطى بين الدراما والشعر الغنائى ، بل يجعلها قريبة من التاريخ ، أما العاكس فيمكن القارئ من أن يجد له موقعا بين الأحداث ، فيعيش حياتها أثناء صراعها وتطورها ، وكأنه يشهد أحداث إحدى المسرحيات أو يشاهد فيلما تسجيليا تتتابع فيه اللقطات ؛ أى أنه يقترب أكثر من الموضوعية . خلاصة القول أن الشاهد رؤية تحدث الآن ، أما الراوى فيحكى ما كان قد رآه من قبل .

على أن العاكس كما قد يكون هو نفسه الراوى ، أو السارد ، فى كثير من القصص ، إلا أنه قد يجتمع الراوى والعاكس والسارد فى شخصية واحدة ، كما فى رواية الجبل لفتحى غانم ، وقد يجتمع الراوى والعاكس ويكون السارد مستقلا كما فى رواية الأفيال، كما أن الرواية الواحدة قد تحتوى أكثر من راو أو أكثر من عاكس ، أو أكثر من سارد ، وقد تكون الصورة المنعكسة لدى عاكس معين هى الصورة نفسها التى يعكسها آخر من زاوية أخرى أو فى عصر آخر ، وقد تتقابل الصور ، أو تتداخل ، فيكون العاكس نفسه جزءا من الصورة التى ترتسم على صفحة عاكس آخر .... وهكذا .

ولتوضيح الفرق بين الراوى والعاكس والسارد انظر إلى الفقرة التالية من رواية الأفيال لفتحى غانم ، تجد أن السارد يستقل بصوته وبكيانه عن صوت الراوى ، بينما نجد الراوى يرتبط بالعاكس ارتباطا كبيرا ، بل يكاد صوته يختفى فيه ، يقول فتحى غانم : « أراد يوسف أن يحتج ولكنه تراجع ، وأقنع نفسه أنه قد يكون من الأفضل أن يستسلم لكل ما يطلبونه منه فى هذه الفترة القصيرة التى سيقضيها فى هذا المكان ، لا

داعى لأن يقضى وقته بين الاحتجاج والصراخ والغضب وإبداء الدهشة ، ولكن هناك مشكلة لا بد من مواجهتها ، حقائبه الثلاثة ، فى نفس اللحظة التى فكر فيها فى الحقائب سمع الحارس يقول له إنه سيجد حقائبه فى انتظاره بحجرته» (١) .

العاكس هاهنا هو يوسف، لأن كل شىء فى عالم الرواية لا يبدو له أثر إلا من خلال عينيه ، أو أذنيه ، أو مجمل حواسه أو عقله ، فما يدركه يوسف يوجد فى الرواية ، وما لم يدركه فلا وجود له ، والأشياء التى يدركها إنما تأتى مصوغة حسب وجهة نظره ، وتتخذ أسلوب تفكيره وتتلون بألوان عاطفته ، فالرغبة فى الاحتجاج ، والتراجع عنها، وإقناعه نفسه بالاستسلام ، ومشكلة الحقائب التى وصل إلى حلها فى الوقت المناسب ، كلها منظورة من جانب يوسف ، وليس من جانب راو مستقل ، فعقل يوسف هنا ليس موضوعا للرواية فقط ، وإنما هو موضوع وعاكس ، أو هو مرآة تتبدى عليها صورة جميع جزئيات العالم المحيط ، وقد أدى ارتباط الراوى بهذه المرآة إلى كونه لا يعلم أكثر مما يرتسم على صفحاتها ، ومن ثم فهو يعلم أقل من الشخصيات الأخرى ، أما السارد فهو مستقل تماما ، حيث يستخدم ضمير الغائب فى السرد ، وله رؤية قولية مستقلة أيضا ، تختلف عن الرؤية القولية التى يجعلها الكاتب على لسان يوسف فى المشاهد الحوارية فى الرواية نفسها .

ولعل الفارق يتضح أكثر بين الراوى والعاكس إذا نظرنا إلى الفقرة التالية المنقولة من رواية (عرس الزين) للطيب صالح ، حيث يقول :

« يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ ، هذا هو المعروف ، ولكن يروى أن الزين ، والعهدة على أمه والنساء اللائى حضرن ولادتها ، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته . كبر وليس فى فمه غير سنتين ، واحدة فى فكه الأعلى والأخرى فى فكه الأسفل ، وأمه تقول : إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ . ولما كان فى السادسة ذهبت به يوما لزيارة قريبات لها ، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة . وفجأة تسمر الزين مكانه ، وأخذ يرتجف كمن به حمى ، ثم صرخ . وبعدها لزم الفراش أياما . ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعا قد

---

(١) فتحى غانم : الأفيال ، ص٤٧ .

سقطت إلا واحدة فى فكه الأعلى وأخرى فى فكه الأسفل ...»[1].

فى هذه الفقرة نجد أن الراوى يتخذ لنفسه رؤية موضوعية حضارية ، قوامها أن الأطفال عندما يولدون يصرخون بحكم العادة التى يعرف الناس تفسيرها ، ويجعل من محتويات هذه الرؤية رؤية أخرى تنعكس الأحداث على صفحتها ، هذه الرؤية الأخرى غير حضارية ، بل هى خرافية أسطورية ، تقوم على الربط بين المشاهدات المحسوسة والأمور الغيبية الميتافيزيقية ، وتقوم على الأوهام وإشاعة الأكاذيب ، الرؤية الأولى هى المرآة التى يتخذها الراوى ، والرؤية الثانية هى التى يجعلها لأهل القرية وخاصة أم الزين وسائر النساء ، ومن الجدير بالذكر أن الكاتب يستخدم الرؤيتين معا فى تشييد العالم الروائى لعرس الزين ، بحيث نرى الأشياء مرتسمة على صفحة المرآة الثانية ، وهذه الأشياء نفسها وكذلك المرآة الثانية مرتسمة على صفحة المرآة الأولى ؛ أى الراوى .

والخلاصة ، أن ظهور تقنية العاكس فى الرواية المعاصرة تعد قفزة فى أسلوب الرواية كله ، من النمط التقريرى الإخبارى الأحادى الرؤية ، إلى ناحية العرض الموضوعى القريب من العرض الدرامى ، فالشخصيات فى الرواية المعاصرة يعكس بعضها البعض الآخر ، وجميعها تعكس الأحداث من الزوايا التى تستقر فيها ، إنها تعد بمثابة المرايا المتقابلة التى تشكل كل منها صورة من العالم الروائى الذى تشهده ، بما فى ذلك الشخصيات الأخرى ، والراوى نفسه ليس إلا عاكسا ، لكنه إذا هيمن على الرواية أذاب كل المرايا الأخرى فى بوتقته ، بل رفضها واكتفى بمرآة واحدة فقط ، وبرأى واحد فقط ، هو رأيه . ولذلك فإن الروايات التى اعتمدت على تقنية المرايا أو العواكس كبحت جماح الراوى ، وجعلته مجرد مرآة كبيرة يجتمع فى ساحتها شتات الصور المتناثرة على صفحات المرايا المتكسرة والمقعرة والمحدبة ، بل جردته من التسلح بأسلحة الوعى والتقنين القائمة على العقائد والأيديولوجيات ، وحصرته فى مجال الإدراك الحسى أو العقلى للصور المباشرة أو المعكوسة ، وفى أحيان أخرى حملته رؤية سوية محايدة ، تكون بمثابة المعيار الذى تقوّم به سائر الرؤى .

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين ، دار العودة بيروت ١٩٨٨ ص١١ .

السارد :

موقع السارد هو موقع خاص بالقول لا بالرؤية الخيالية ، والسارد هو الذى يتكلم وليس الذى يرى الأحداث ، نعم قد يكون السارد راويا أو عاكسا ، فيصبح ذا وجهين: وجه يرى ، ووجه يقول ، لكن هيئته وموقعه بوصفه ساردا يختلف عن موقعه وهيئته بوصفه راويا أو عاكسا .

وكما أن دلالة الحادثة الواحدة تختلف باختلاف الرؤى الخيالية لها ، وباختلاف الزوايا التى تتخذها هذه الرؤى ، فإن طريقة التعبير عن هذه الحادثة بواسطة اللغة لها أثر واضح فى توجيه هذه الدلالة ، فقد تكون هناك حكاية يكتبها اثنان فتعطى دلالتين مختلفتين ، ويكون منشأ الاختلاف فقط هو الرؤية التعبيرية ، أى الصياغة اللغوية ، أو زاوية القول .

وقد أدرك القدماء هذه الخاصية الكامنة فى القول ، فالفارابى – مثلا – يجعل نقل المعانى التى يحتج بها الخصم إلى ألفاظ أخرى ، غير الألفاظ التى صاغ فيها حجته ، من العوامل القوية فى التمكن من إبطال هذه الحجة ، والانتصار عليه فى اللجاج والخصومة ؛ يقول : « ومن ذلك – أى من الطرق التى يكون بها إقناع الخصوم – تحريف قول الخصم ، وتصويره بصورة ما ، تظهر شنعته ، وتسهل مناقضته ، مثل إسقاط كثير من أقاويله ، ونقلها إلى ألفاظ أخرى ، وإسقاط ما أضمره الخصوم منها فى الأمكنة التى يجوز أن يضمروا فيها » [1] .

وكان الإمام أبو حامد الغزالى بارعا فى إبطال حجج الفلاسفة فى كتابه (المنقذ من الضلال) عن طريق إعادة صياغة أقوال هؤلاء الفلاسفة بأسلوبه هو ، براعة لا تقل عن براعته فى كشف زيفهم عن طريق إظهار تناقضهم وإحالتهم ؛ أى عدم استقامة قضاياهم مع سنن العقل .

ولكن كيف يصاغ القول ؟ وما هى هذه الطاقات الكامنة فيه ؟ وكيف يعمل السارد على توجيه الدلالة عن طريق زاوية الرؤية القولية ؟

---

(١) أبو نصر الفارابى : الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٦ ، ص٣٥ .

إن اللفظ الواحد قد يطلق فى العبارة ، فتكون له ظلال دلالية ، ثم يرد فى عبارة أخرى فتكون له ظلال أخرى مخالفة ، واللفظ هو اللفظ ، والمعنى هو المعنى .

وقد ينشأ اختلاف الظلال الدلالية نتيجة لاختلاف الموقع الذى تساق فيه العبارة أو السياق الذى ترد فيه ، والسر فى تحمل اللفظ الواحد لقبول ظلال المعانى والدلالات المختلفة ليس تعدد معنى اللفظ ؛ أى الاشتراك اللفظى ، وإنما وجود طاقات ؛ أى وظائف فى اللفظ تجعله ذا طبقات ، فلكل لفظ طبقات متعددة أو أوجه مختلفة يمكن أن يؤخذ من جانبها حسب الرؤية القولية أو الاستخدام ، وهذا أمر قرره المناطقة القدماء ، فهذا ابن باجة مثلا يشرح الجوانب التى يمكن أن يتناول اللفظ الواحد منها ، حسب الغرض الذى يساق له ؛ فيقول : « يأخذ اللفظ صاحب علم البرهان بحسب المعنى على التحقيق وما تعطيه الحدود ، فيجعل اللفظ بحسب الحد ، ويأخذه صاحب الجدل بحسب المشهور والذى يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى ، ويأخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور فى بادئ الرأى ، ويأخذه السوفسطائى بحيث يخيل به أنه أخذه على ما له أن يؤخذ فى الصنائع الثلاث ، من غير أن يكون كذلك ، ويأخذه صاحب الشعر من حيث يخيل به معنى ، وإن لم يكن له شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى »[1] . إن هذا الذى أشار إليه ابن باجة قد يستخدم كله فى رواية واحدة ، فقد تحتوى الرواية الواحدة على أساليب برهانية منطقية ، وأساليب جدلية ، وخطابة ، وسفسطة ، وشعر . وغير ذلك من الأساليب الأدبية التى تشكل المعانى بأشكال خاصة تمنحها دلالات خاصة أيضا ، فالحادثة الواحدة فى الرواية قد يسوقها السارد شعرا ، أو عن طريق الرسائل ، أو عن طريق الجدل ... وغير ذلك .

وبالمثل ، فإن المعنى الواحد ، أو الشيء الواحد ، قد يطلق عليه لفظان يؤديان دلالتين مختلفتين ، نظرا لاختلاف زاوية الرؤية ، فالفدائى من زاوية بعض الناس مخرب من زاوية بعضهم الآخر ، والبطل المجاهد من زاوية ما هو سفاح من زاوية أخرى ، والخسارة من زاوية ما هى مكسب من زاوية أخرى ، والفتح من زاوية ما هو إغلاق

---

(١) أبو بكر محمد بن يحى بن الصائغ المعروف بابن باجة : تعليقات فى كتاب بارى أرميناس ، تحقيق محمد سليم سالم ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ ص١٢ .

من زاوية أخرى ، فالفعل من كل ثنائية من الثنائيات السابقة واحد لكن الرؤية مختلفة ، ومن ثم اختلف اللفظ الدال على هذا الشيء ، ولعل السر فى ذلك يعود إلى أن الكلام دائما غير محايد ، لأن الألفاظ عندما تطلق فإنها لا تشير إلى ما تدل عليه فى الطبيعة دلالة مباشرة ، وإنما تشير إلى صور الأشياء فى أذهان المتحدثين باللغة ، والدليل على ذلك أن هناك ألفاظا لا وجود لمعناها ، أو لما تدل عليه فى الواقع ، مثل كلمتى : الغول ، والعنقاء، ومن ثم فإن كل كلمة ينطق بها شخص فإنها تحمل معها حكما على ما تدل عليه ، وهذا الحكم هو الذى يمنحها الدلالة الحقيقية ؛ لأنه يعبر عن موقع القائل . والقائل فى الرواية هو السارد أو أحد الأشخاص الذين أتاح لهم السارد التحدث أو قام هو بالتحدث نيابة عنهم .

بالإضافة إلى ذلك فإن كل أسلوب يحمل رائحة صاحبه ، سواء أكان صاحبه هذا فردا أم جماعة ، وأقصد بالفرد المتحدث أو القائل ، وأقصد بالجماعة المجموعة التى ينتمى إليها هذا المتحدث ، سواء أكانت طبقة اجتماعية أم شركاء مهنة واحدة ، أم أصحاب وطن واحد .

من أجل هذا كان موقع السارد أهم موقع فى الرواية كلها ؛ لأن موقعه هو الذى يمنح اللغة دلالاتها ، ويحدد الزوايا القولية التى ترصد بها الأحداث ، وتتبين بها معالم الشخصيات ، ويمكن من خلاله التحكم فى هذا الركام الهائل من الأفعال ، والأقوال ، والرؤى ، والأصوات ، واللهجات ، والأساليب المتباينة ، وإخضاعها جميعا للتعايش معا فى شكل فنى واحد ، هو شكل الرواية ، أو لتعيش فى خطاب قولى مسيطر ، هو خطاب السارد .

إزاء هذا الإجراء تتعدد صيغ السارد تبعا لتعدد أنماط السرد ، فأحيانا يصوغ السارد بلسانه هو كل ما تتفوه به الشخصيات من أقوال ، أو ما تقوم به من أفعال ، أو ما تتصف به من صفات ، وهو الأسلوب الذى سوف نطلق عليه (التقرير السردى للأفعال وللأحاديث وللأفكار) ، وفى هذا الأسلوب تتضخم شخصية السارد تضخما كبيرا ، إلى درجة لا يتيح لنا فيها فرصة لسماع صوت إلا لسماع صوته فحسب ، وهذا النوع من الساردين يتفق مع الراوى العليم بكل شىء ، بل إن شخصيتها كثيرا ما

تتوحد فى الروايات التقليدية ، وأحيانا أخرى يترك السارد الشخصيات تقول ما تود أن تبوح به دون أن يقحم صوته على صوتها ، فهى تتحاور بأسلوبها هى ، حواراً يشبه الحوار فى النص المسرحى ، وهو الأسلوب المسمى بـ (الأسلوب الحر المباشر) ، وبين الأسلوبين السابقين درجات مختلفة من الأساليب التى يتفاوت فيها ظهور شخصية السارد وصوته ، مثل (الأسلوب المباشر) و (الأسلوب غير المباشر) و (الأسلوب الحر غير المباشر) .

هناك تقسيم آخر للسارد ، من حيث الصوت الذى يسرد به الأحداث ، فالسارد قد يكون حديثه ذاتيا ، يستخدم ضمير المتكلم ، ويتحدث عن نفسه وعن الأحداث التى تقع له أو الأحداث التى يشاهدها بوصفه راويا ، أو عن الأحداث التى يدركها بعقله أو تقال له أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة ، وفى هذا النوع تتلبس شخصية السارد بشخصية الراوى ، بل يكون له صوت شاعر غنائى ، مثال ذلك قول السارد فى رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح : « عدت إلى أهلى يا سادتى بعد غيبة طويلة ، سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها أتعلم فى أوروبا ، تعلمت الكثير وغاب عنى الكثير .. » [1] ، ومثل قول فتحى غانم فى رواية الجبل : « حدث منذ أكثر من سبع سنوات ، وكنت أعمل فى ذلك الوقت مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف أن مررت بتجربة صدمتنى وحولت كثيرا من الأفكار فى رأسى إلى مجرد سخافات .. » [2]

والسارد فى هذا النوع يستخدم ضمائر المتكلم فى السرد لذلك يطلق عليه النقاد (أنا السارد) .

أما النوع الثانى فهو السارد بضمير الغائب ، وهو قد يتحدث بهذا الضمير عن نفسه وقد يتحدث عن الآخرين ، وقد تبدو صورته مسيطرة بوصفها راوية ، لكن صوته لا يظهر بالمظهر الغنائى ، بل يتوارى خلف ضمائر الغائب ، مثال ذلك قول مجيد طوبيا فى رواية تغريبة بنى حتحوت : « قبل ظهور الشمس من وراء الجبل الشرقى بدأ مرسى سيره غربا ، توقف وقتا يراقب عسكر الغز من حقل القصب الشمالى ، ثم بدأ يعبر

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال ،ص٥ .
(٢) فتحى غانم : الجبل ، ص٧ .

المدينة فوجدها ما زالت خالية ، وبوابات الحوارى والعطوف والدكاكين مغلقة »[1] .

هناك جانب ثالث من جوانب السارد ، وهو علاقته بالكاتب ، فأحيانا نجد صوت السارد مستقلا استقلالا تاما عن صوت الكاتب ، وأحيانا أخرى يختلط معه إلى درجة ما ، وأمثلة النوع الأول كثيرة جدا إلى درجة تغنينا عن التمثيل أو اقتباس الشواهد ، أما النوع الثانى فإننا نرى ملامحه المبكرة فى الروايات الذاتية عند توفيق الحكيم فى (يوميات نائب فى الأرياف) و (عصفور من الشرق) وعند طه حسين فى (الأيام) ، فالسارد فى الروايتين الأوليين يمتزج صوته بصوت توفيق الحكيم المؤلف ، وكذلك فى الأيام يمتزج صوت السارد بصوت طه حسين ، إلا أننا نجد هذا الامتزاج أكثر فنية ونضجا فى الروايات المتأخرة ذات الطابع الاشتراكى ، والتى اتخذت من هذا الأسلوب أداة لكسر الحواجز بين عالم الفن وعالم الحياة ، فهذا عبد الرحمن الشرقاوى يصرح فى بداية روايته (الأرض) — بوصفه ساردا وكاتبا فى وقت واحد — بأنه لا يقصد أن يكتب رواية، وأنه لا يريد أن يسرق اهتمام القارئ ، وإنما يقصد أن يسجل وقائع الحياة ، ومثل ذلك يفعل إبراهيم عبد الحليم فى (أيام الطفولة) ، أما فتحى غانم ، فقد سلك إلى ذلك مسالك مختلفة ، فمرة ينبه القارئ إلى أن ما يسرده لا يرتبط بالواقع برباط الحقيقة ، بل برباط الخيال — كما فى زينب والعرش — ومرة أخرى ينبه القارئ إلى أن الأحداث التى يسردها جزء من العالم المعيش ، كما فى رواية قليل من الحب كثير من العنف ، لكنه فى رواية زينب والعرش يخلط صوت السارد بصوت المؤلف ، ويجعلهما معا يعيشان حياة الشخصيات ، كما أنه يجعل الراوى يكشف عن خططه وحيله الروائية صراحة ، فيقول : «يستأذن الكاتب فى أن يتحدث إليكم عن طفولة زينب المبكرة ، وقد يبدو أن مثل هذا الحديث هو ضرب من المستحيل ، إذ كيف نجرؤ على فهم نفسية طفل رضيع ، لا يدرك شيئا مما يدور حوله أو يدور داخل نفسه .. إن زينب نفسها لا تستطيع أن تذكر ماذا كان فى أعماقها فى ذلك الوقت ، إن الله وحده يعلم سر نفوس الأطفال ، لذلك ربما كان من الأفضل أن نكون أكثر تواضعا ونعرف حدودنا كبشر فنتجاهل هذه الفترة من الحياة حتى لا نتورط فى ادعاءات هى أشبه بالرجم بالغيب»[2] .

---

(١) مجيد طوبيا : تغريبة بنى حتحوت ، دار الشروق سنة ١٩٨٨ ، ص٢٦ .

(٢) فتحى غانم : زينب والعرش ، ط روزاليوسف سنة ١٩٨٨ ، ج١ ص١٥١ .

ومثل هذا التصريح الذى تتردد نظائره فى الرواية يجعل السارد يعيش الحياة مع الكاتب ، ويشاركه همومه الفنية والواقعية فى وقت واحد .

هناك — أيضا — جانب رابع من جوانب السارد فى الرواية ، وهو موقعه الزمانى والمكانى ، فالسارد عندما يعبر عن العالم الروائى عن طريق اللغة ، فإنما يعبر عن ذلك فى الزمان الحاضر ، وفى المكان الذى يقف عليه كل من السارد والمحاور الآن ، وهذا الإجراء الفنى يجعل من آنية السارد ومن حضوره المكانى نقطة ارتكاز يقاس بها زمان السرد ومكانه ، كما تقاس على أساسها الطبقات الزمانية الخاصة بالراوى وبالشخصيات ؛ لأن أى موقع يحل به السارد يعتبر هو الزمان الحاضر ، والمكان الحاضر أيضا ، وزمانه كذلك هو الزمان المتخيل للقارئ الضمنى والكاتب الضمنى ، كل شىء فى الرواية مرتبط بزمان هذا السارد وبمكانه ، ففى رواية الجبل لفتحى غانم مثلا نجد السارد — وهو نفسه الراوى — يقول :« وفتحت باب الغرفة فرأيت السرير عن قرب ، وأغلقت الباب خلفى ، ولعلى أغلقته فى وجه المهندس ، وألقيت بجسدى على السرير ونمت ، واستيقظت عدة مرات أثناء نومى ، فتحت عينى أول مرة وتذكرت حسين على وهو يقول لى قبل أن أودعه إن زوجته تلح عليه كل ليلة فى أن يتم الكحت ، ولم أعقب على كلامه بشئ فى ذلك الوقت ، ولكننى الآن وأنا راقد على السرير أريد أن أقول له أشياء كثيرة عن الكحت»[1] .

فى هذه الفقرة نجد الراوى الذى هو مفتش التحقيقات يحكى عن حاله وهو فى غرفة النوم أثناء نومه على سريره (الآن) ، هذا الحاضر سبقته أفعال قام بها هو منذ قليل ، مثل فتح الباب ، ودخوله الحجرة وإغلاقه الباب ، ثم نومه وأرقه ، وخلال حديثه عن هذه الأفعال يتحدث عن ذكريات حدثت منذ فترة من الزمن وهو حديث حسين على له ، وخلال حديثه هذا يذكر أن حسين على حكى له عن حديث دار بينه وبين زوجته . وهكذا نرى أن الفقرة اشتملت على ثلاث طبقات زمانية هى ١ — الزمان الحاضر وهو زمان التذكر . ٢ — الزمان الذى دار فيه الحوار بين حسين على ومفتش التحقيقات . ٣ — الزمن الذى دار فيه حوار بين حسين على وزوجته .

والأحداث التى تدور فى كل هذه الأزمنة مستحضرة فى الزمان الأول عن طريق

(١) فتحى غانم : الجبل ، ص٢١٠ .

ذاكرة الراوى مفتش التحقيقات ، لكننا إذا نظرنا إلى أول فقرة فى الرواية نجد أن كل هذه الأحداث التى جرت فى الزمن الأول كانت قد وقعت قبل زمن السرد بسبع سنوات ، فالراوى السارد يقول : «حدث منذ أكثر من سبع سنوات» ، أى أن حاضر السرد لم يعد محله الزمن الذى يعبر عنه السارد بكلمة (الآن) فى الفقرة السابقة ؛ أى زمن التذكر بل بعد ذلك بسبع سنوات ، وهكذا تزيد المستويات الثلاثة السابقة مستوى رابعا ، هو مستوى السارد الراوى ، ويتحول (الآن) الذى تحدث عنه الراوى إلى ماض ؛ لأن زمن السرد هو الزمن المعتبر فى الإسناد الزمانى والمكانى بالنسبة لسائر مستويات الرواية .

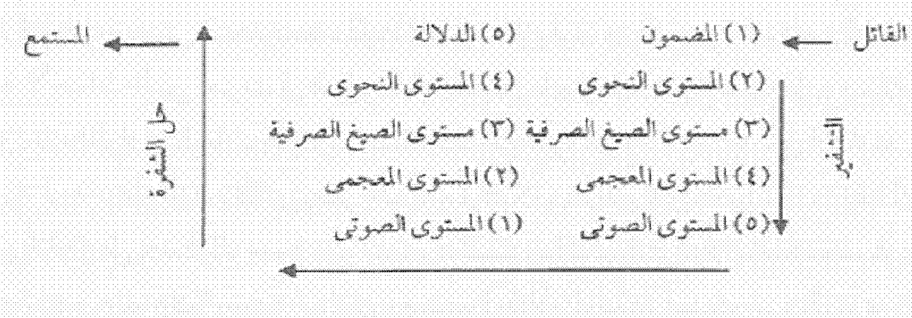
مضمون السرد وموضوعه :

السرد قول أو خطاب صادر من السارد ، يستحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون فى إطار زمانى ومكانى محدد ، وما دام السرد قولا فهو لغة ، ومن ثم فإنه يخضع لما تخضع له اللغة من قوانين وأهداف ، والهدف الذى تسعى إليه اللغة هو : التواصل أو التوصيل [١] ، وكلاهما يعتمد على أن هناك رسالة يراد من اللغة نقلها من مخاطب بكسر الطاء إلى مخاطب بفتحها [٢] والرسالة اللغوية لون من ألوان الشفرة ، تعتمد فى أدائها على مرحلتين : الأولى : من جانب القائل ، وهى مرحلة التشفير ، الثانية : من جانب المتلقى أو السامع ، وهى حل الشفرة ، ففى مجال القول المنطوق — مثلا تمر عملية التشفير هذه بعدة مراحل ، بعضها يتعلق بالتعبير عن المضمون الكامن فى ذهن القائل ، وبعضها يتعلق بالحصول على الدلالة الكامنة فى القول واستقرارها فى ذهن السامع ، متخذة الشكل التالى :

---

(١) أقصد من (التواصل) هنا قيام اللغة بنقل المشاعر بين المتحادثين ، فهناك أحاديث كثيرة تتم بين الناس ولا يراد منها توصيل شىء ؛ بل يراد فقط مجرد تثبيت علاقات المودة والمشاركة فى المشاعر ، مثل ثرثرة الناس فى المآتم والأفراح والمواصلات العامة . وأقصد من (التوصيل) : تحميل الكلام رسالة إخبارية أو استفهامية أو إنكارية ، وذلك مثل الكلام فى البيع والشراء والعلم وغير ذلك .

(٢) هذا الرأى يخالف الرأى الذى كان سائدا بين القدماء والذى يعتمد على أن الغرض من الفنون القولية عموما هو القناعة الناشئة من التأثير أو الاستمالة أو البرهان ، والرأى الذى كان سائدا لدى المحدثين من أن هدف الشعر هو مجرد التعبير عما فى النفس ؛ أى أنه يشبه تغريد الطائر . وغناء الخلى ونواح الثكلى .



(شكل رقم ٦)

وفى مجال القول المكتوب تزيد هذه المستويات مستوى آخر ، وهو المستوى الإملائى ، فتمر عملية التشفير بستة مستويات ، ويمر حل الشفرة - أيضا - بستة مستويات .

هذا إذا كانت اللغة المستخدمة لغة نفعية مباشرة ، أما إذا كانت اللغة المستخدمة لغة فنية ، سواء أكانت شعرا أم نثرا ، فإنها تتخذ عدد أكبر من المستويات ، لأنها لا تؤدى المضمون تأدية مباشرة ، بل تمر بوسائط أخرى يجلبها عنصر التشكيل والتصوير ، مما جعل التخاطب بها بين المنشئ والمتلقى يمر بالخطوات التالية إذا كان الخطاب مكتوبا :

المنشىء ← (١) المضمون — (٨) الدلالة ← المتلقى

التشفير:
(٢) صور الكلام
(٣) النظم
(٤) المستوى النحوى
(٥) المستوى الصرفى
(٦) المستوى المعجمى
(٧) المستوى الصوتى
(٨) المستوى الإملائى

حل الشفرة:
(١) المستوى الإملائى
(٢) المستوى الصوتى
(٣) المستوى المعجمى
(٤) المستوى الصرفى
(٥) المستوى النحوى
(٦) النظم
(٧) صور الكلام

شكل رقم ٧

وينقص منها المستوى الإملائى إذا كان الخطاب الفنى ملفوظا ، والمقصود (بصور الكلام) هنا التعبيرات المجازية أو الكنائية أو الإيحائية أو الصور الرمزية ، أما (النظم) فعلى الرغم من أننا نستخدم مصطلح عبد القاهر ، إلا أننا لا نعنى به ترتيب الألفاظ فى الجملة حسب الوضع الذى يقتضيه علم النحو فقط ، - كما يذهب هو - بل نرى أن

النظم مستوى أكبر من المستوى النحوى ، لأننا نجعله قريبا من مفهوم التشكيل ، الذى يعنى توزيع العناصر اللغوية فى الجملة أو العبارة بصورة دالة ، بما فيها العناصر النحوية، وهذا التوزيع قد يكون بشكل ما ، فيؤدى دلالة خاصة ، وقد يكون بشكل آخر فيؤدى دلالة أخرى ، وكلا الشكلين جار حسب الوضع الذى يقتضيه التركيب السردى ، وفى هذا التركيب لا يكون الإعراب النحوى ذا دلالة سوى دلالة رتبة الكلمة ، فالفاعل فى النحو هو الفاعل سواء تقدم على المفعول أم تأخر عنه ، والمبتدأ هو المبتدأ سواء تقدم الخبر أم تأخر عنه ، لكنه فى النظم قد يكون له دلالة أخرى تنشأ من السياق العام الذى ترد فيه الجملة الفعلية كلها أو الجملة الاسمية ، فاجتماع جملتين فعليتين تقدم فيهما المفعول فى عبارة واحدة قد يكون له دلالة أسلوبية أو جمالية خاصة ، وإيراد جملة فعلية فعلها مبنى للمجهول فى أول العبارة وإتباعها بجملة أخرى فعلها مبنى للمجهول فى آخرها قد يكون له دلالة تختلف عن الدلالة الناشئة من إيرادهما متجاورتين ، وهذا ما لا صلة له بالنحو ، بل إن تحليل عبد القاهر الجرجانى نفسه فى كتابه دلائل الإعجاز لجوانب النظم فى الآية الكريمة : ﴿ وَقِيلَ يَـٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَـٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴾ (٤٤ : هود) يشتمل على جوانب تفوق النحو وتخرج عن إطاره ، مثل حديثه عن الدلالة الناشئة عن ابتداء الآية بالفعل (قيل) المبنى للمجهول ، ثم ختامها بالفعل نفسه (قيل) ، ومثل أمر الأرض وإتباعه بأمر السماء ، واختيار أداة النداء (يا) وإسناد الماء إلى الأرض ، وغير ذاك .

فى اللغة الشعرية الغنائية تتصل كل هذه المستويات التعبيرية بالمضمون اتصالا مباشرا ؛ إذ عن طريق الأصوات المنطوقة أو المرقومة ، وعن طريق الدلالة المعجمية للكلمات ، وعن طريق الدلالة الصرفية للصيغ ، والدلالة النحوية للتراكيب ، والدلالة التى يؤديها النظم أو التشكيل ، وكذلك الصور الخيالية ، عن طريق كل ذلك يعبر الكاتب عن المضمون ، ويحصل القارئ على الدلالة .

وإلى جانب هذا الاتصال المباشر بالمضمون ، فإن هناك اتصالا آخر غير مباشر ، يعتمد على أن بناء النص هو بناء هرمى ، يتخذ شكل الهرم ، فى اعتماد مستوياته بعضها

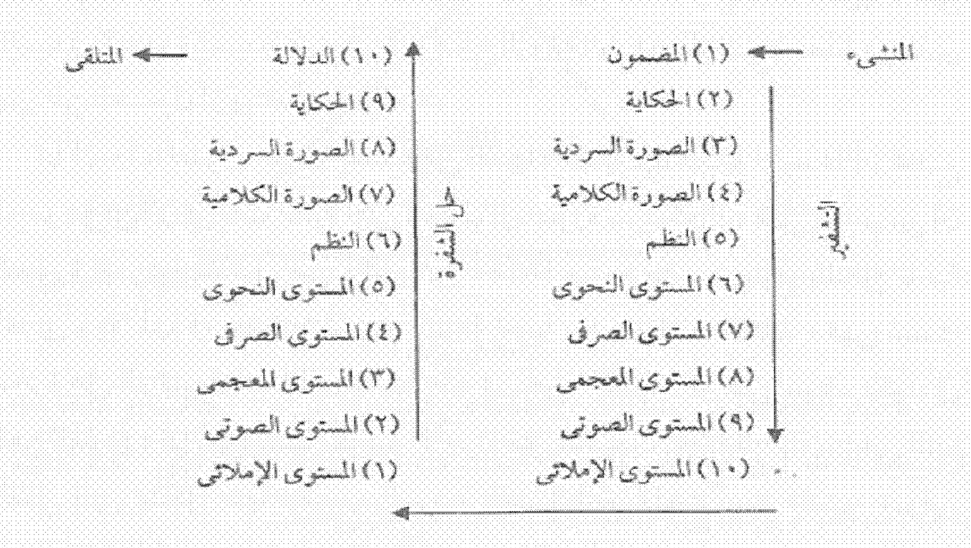
على البعض الآخر ، فالمستوى الصوتى يقوم بالمستوى المعجمى وينشئه ، فالكلمات ليست إلا أصوات، وكذلك الصيغ الصرفية ، والتركيب النحوى ليس إلا مجموعة من الكلمات والصيغ اتخذت تركيبا خاصا ، وكذلك النظم ، وبالمثل فإن الذى يؤدى الصور الخيالية الشعرية هو الكلمات والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية ، وهذه الصور الخيالية ، وكل هذه المكونات تعبر عن المضمون .

فى بعض القصائد الشعرية القديمة وكثير من القصائد الحديثة والأساليب النثرية التصويرية المعاصرة يقل تركيز الدلالة الناشئة من الألفاظ والأصوات والتراكيب اللغوية على المضمون مباشرة ، ويغلب عليها التعبير عن الصور الخيالية أو الاقتصار على إبرازها وتجسيمها باعتبارها محور القصيدة أو القطعة النثرية ، وعندئذ يصبح التصوير هدفاً جمالياً وغاية فنية ، وعندئذ أيضا تبدو القصيدة أو القطعة ذات موضوع ومضمون فى وقت واحد ، وهذا الموضوع قد يدل على المضمون عن طريق المشابهة الحسية أو المعنوية ، وقد يدل عليه عن طريق الرمز والإشارة أو غير ذلك .

لكن الموضوع فى كثير من الأحوال يستقل عن المضمون استقلالا تاما ، فقد يكون موضوع القصيدة زهرة أو حديقة أو منزلا قديما ، بينما يكون مضمونها الحب ، أو السعادة ، أو الأسى والحزن ، وقد يكون موضوعها صورة حيوان أو إنسان أو جماد ومضمونها الشجاعة أو الجبن أو الغربة أو غير ذلك .

فى مجال السرد الروائى نجد جميع المستويات السابقة تصب فى موضوع واحد ، وهو الصورة السردية ، وهذه الصورة السردية تختلف عن الصورة الكلامية التى نجدها فى القصيدة الغنائية ، وفى النثر الفنى التصويرى تختلف فى : أن الصورة السردية فى الرواية صورة حية متحركة وواقعية ؛ لأنها تحتوى على شخصيات وأفعال وزمان ومكان ، وتقوم على رسم عالم واقعى له مقوماته المتوازنة ، وله ترابطه السببى ، وتتميز بأن جميع المستويات القولية السابقة - بما فيها الصور الكلامية - لا تستقل بأداء المضمون ، ولا تعمل على التعبير عنه بصورة مباشرة ، بل تتوجه كلها إلى وظيفة واحدة وهى رسم هذه الصورة السردية ، وهذه الصورة السردية هى موضوع الرواية ، وهى عبارة عن تشكيل

فنى للحكاية وهو الذى أطلق عليه اسم (الحبكة) حيناً ، و (المبنى الحكائى) حيناً آخر ، وأعنى بالحكاية الأحداث الروائية فى حالة انتظامها فى سلك زمانى مرتب ترتيبا مطردا بلا حذف أو اضطراب أو تغير فى الاتجاه ، وأعنى بالصورة السردية التشكيل الفنى لهذه الحكاية عن طريق اللغة ، وبهذا فإن توصيل المضمون الروائى من المنشئ إلى المتلقى يمر بالمراحل التالية :



الشكل رقم ٨

مع ملاحظة أن الصور الكلامية فى السرد الروائى لا تعمل على صياغة الصورة السردية بشكل مستقل ؛ أى بصورةسردية نقية تستبعد أساليب الفنون غير السردية ، لكنها تتخذ الأشكال نفسها التى كانت تؤديها فى الشعر والرسائل والخطب ، بل تعمل على تحميل الصورة السردية بأجزاء من الأساليب الشعرية والخطابية وأساليب الرسائل وغير ذلك ، وذلك لأن الصورة السردية أو الموضوع السردى ، لا ينقل الكلام كما هو ، معتمدا على الموقع الخارجى للمتكلم — كما هو الحال فى الرسائل والخطب والأحاديث والأشعار — بل ينقل الكلام وموقعه فى وقت واحد ، ويجعله متخيلا فى إطار مواقع أكبر .

فالشعر مثلا يتوقف معناه على موقع قائله ، وعلى الظروف والملابسات التى قيل فيها ، لكنه عندما يدخل فى إطار الرواية ، فإن الشعر والشاعر والموقف الذى قيل فيه كلها تدخل فى إطار عالم خيالى هو عالم الرواية . وينطبق ذلك على سائر الأساليب التى يحتويها السرد الروائى .

كل هذه المستويات اللغوية ، والأسلوبية ، من أصوات ، وكلمات ، وصيغ ، وتراكيب نحوية ، وأشكال النظم ، وصور الكلام ، وهيئات التراكيب الأسلوبية ، كلها تصب فى الصورة السردية التى هى (موضوع الرواية) ، وهذا الموضوع وحده هو الذى يعبر عن المضمون أو يمثله أو يرمز له[1] .

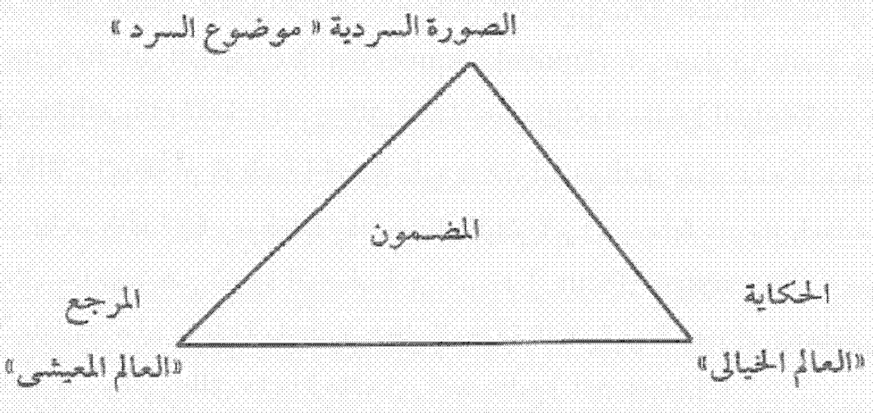
كما أن هذه الصور السردية ليست هى نفسها الحكاية ، فالحكاية لا بد لها أن تخضع لمجموعة من الإجراءات الفنية حتى تتحول إلى صورة سردية دالة ، فعلى الرغم من أن الصورة السردية تشكيل فنى ناشئ عن الحكاية من ناحية ، وصانع لها من ناحية أخرى ، إلا أنها فى حقيقتها ليست صناعة لغوية جديدة لهذه الحكاية ، فهى ليست سائرة على الترتيب نفسه الذى كانت عليه فى ذهن الكاتب ، أو التى سوف تكون فى ذهن القارئ ، كما أنها ليست متناسبة الأجزاء مثل تناسبها ، الحكاية – إذن – هى المادة الغفل التى تشكل منها الصورة السردية ذات الطابع اللغوى عند المنشئ ، وهى الصورة الخيالية التى تستقر فى عقل القارئ بعد تلقيه للنص الروائى .

وما يوجد فى الصورة السردية ليس هو المضمون نفسه وليس هو الدلالة أيضا ، وإنما هو مجموعة خطوط وألوان وأشكال وأشخاص وأفعال وأزمان وأماكن مصوغة بطريقة جميلة عن طريق اللغة . هى تعبر عن حكاية وتدل على مجتمع ، ولا يتحقق المضمون – أى لا يكون له وجود – إلا مع وجود ركن ثالث ، وهو العالم المعيش ، ولن

---

(١) هناك روايات مثل رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل ، تتجاوز ذلك النظام ، فتعمل على إيراد بعض الصور الكلامية ، بوصفها قائمة بالمضمون ، ومؤدية للدلالة بطريقة مباشرة ، دون أن تمر على موضوع الرواية ؛ أى (الصورة السردية) ، فنجد فيها فقرات نثرية موجهة مباشرة من الكاتب إلى المتلقى ، لكن هذه الروايات ليست معيارا ، فقد كانت فى بداية نشأة الرواية فى مصر ، ولم يكن فن الرواية قد وصل إلى مرحلة النضج الفنى الذى يجعل الكتاب يخلصون الرواية من براثن النثر الفنى

يكون للصورة السردية أو للحكاية دلالة ، إلا بوجود هذا العالم المعيش أيضا ، فالرواية لا تصنع من فراغ بل هى ثمرة تجربة ، ولن تقرأ فى فراغ بل لا بد من تعلقها بحياة ، من أجل ذلك يتخذ التعبير عن المضمون لدى الكاتب ، وإنشاء الدلالة عند القارئ هذا الشكل الثلاثى :



(شكل رقم ٩)

ولما كان العالم المعيش عند القارئ مختلفا عن العالم المعيش عند الكاتب أو متفقا معه، فإن الدلالة قد تتفق مع المضمون وقد تختلف عنه ، كما أن اختلاف صور العالم المعيش باختلاف القراء يؤدى إلى اختلاف الدلالة عند كل قارئ جديد .

وظائف السرد :

الحديث السابق عن موقع السرد ، وعن مضمونه ودلالته ، يقودنا إلى استنباط ثلاثة مؤثرات تعمل فى السرد نفسه ، وتعمل على إفراز ثلاث طاقات تكمن فيه .

أولها : طاقة تكمن فى الخطاب السردى ، وتختص بتوجيه الدلالة أو التعبير عن المضمون من خلال زاوية الرؤية الخيالية ، وهى الزاوية التى تحدد شكل الأشياء كلها فى الرواية ، وتصدر عن (العاكس) أو (الراوى) أو (المؤلف) ، وقد ربط الأسلوبيون بين هذه الوظيفة (زاوية الرؤية) فى السرد والوظيفة (التواصلية) فى اللغة ؛ أى الوظيفة التى أطلق عليها (هاليداى) مصطلح (Inter personal) بل عدوهما شيئا واحدا ، لأن السرد قول ، والقول لا يخرج عن نطاق اللغة وأحكامها ، بل هو لغة .

ثانيا : الوظيفة المتعلقة بتركيب السرد ، وبحجمه ، وبتناسب أجزائه وبأثر هذا التركيب وهذا التناسب فى الحجم فى صنع الدلالة ، وفى التعبير عن المضمون ، وهذه الوظيفة لا تعتمد على الراوى أو العاكس كما فى زاوية الرؤية الخيالية ، ولا تعتمد على السارد كما هو الحال فى زاوية الرؤية القولية ، بل تعتمد على النص نفسه ، باعتباره عنصرا من عناصر العمل الروائى . ويطلق الأسلوبيون على هذه الوظيفة فى السرد الروائى (التتابع القصصى) (fictional sequencing) ويجعلونها داخلة فى إطار الوظيفة النصية فى اللغة ، والتى يطلق عليها (هاليداى) مصطلح (Textual) .

ثالثا : الطاقة أو الوظيفة الخاصة بالرؤية القولية ، والذى يقوم بهذه الرؤية ويحدد زاويتها هو (السارد) وموقعه ، وقد تحدث (ليتش) و (شورت) عن زاوية هذه الرؤية خلال حديثهما عن (بؤرة الوصف) فى السرد (Descriptive focus) ، ويجعل الأسلوبيون هذه الوظيفة داخلة فى إطار الوظيفة الفكرية فى اللغة ؛ أى المتعلقة بالخبرة والتجربة ، والتى أطلق عليها (هاليداى) مصطلح (Ideational) .

وهكذا نجد وظائف السرد الثلاثة هى نفسها وظائف اللغة ؛ لأن السرد نفسه لا يخرج عن كونه لغة ، سواء أكان بالنسبة للشفرة ، أم التعبير عن المضمون ، أم بالنسبة للوظائف ، وهذه الوظائف السردية تبدو فيما يسمى (بزاوية الرؤية الخيالية) ، و(التتابع القصصى) ، و (وبؤرة الوصف السردى) .

أولا – زاوية الرؤية الخيالية : مصطلح (زاوية الرؤية) شكله ومحتواه مستعار من الفنون التشكيلية ، ففى مجال الرسم والنحت مثلا تختلف الأشكال المرسومة أو المجسمة تبعا لاختلاف ثقافة الفنان وفكره ، وتبعا لفلسفة العصر الذى يعيش فيه ، أو الاتجاه الذى يميل إليه [1] ، وفى مجال التصوير الفوتغرافى أو السينمائى ، تختلف الصورة الملتقطة لإحدى المنشآت ، عن صورة أخرى للمنشأة نفسها عندما تكون ملتقطة من زاوية أخرى ، وقد كان الوعى النظرى بهذه التقنية ، أسبق فى النقد الخاص بالتصوير ، والرسم ، والسينما [2] منه فى النقد الأدبى ، رغم قدمها المفرط فى الأعمال الأدبية

---

(١) نبيل الحسينى : منابع الرؤية فى الفن ، دار المعارف سنة ١٩٨١ ص٤٧ .

(٢) راجع الجزء الخاص بوضع آلة التصوير فى : كاريل رايس : فن المونتاج السينمائى ، جـ ١ ص٥٢ .

ذاتها [1] ، فصورة المرأة مثلا تختلف اختلافا كبيرا فى الأدب العربى القديم عنها فى الآداب الإغريقية رغم أن المرأة هى المرأة هنا وهناك ، بل إن صورتها تختلف فى شعرى الشنفرى وامرئ القيس ، رغم أنهما كانا فى عصر واحد . وهذا الاختلاف ناشئ من اختلاف الرؤية المصوِّرة ، وليس من اختلاف الموضوع المصوَّر .

أما فى مجال السرد الروائى ، فقد أفاد الروائيون حقيقة من التقدم الهائل فى تقنيات التصوير السينمائى ، ومن فن الرسم ، فأصبحت الرواية تزخر بالرؤى ، واللقطات الأفقية ، والطولية ، والعودة إلى الوراء ، والاستباق إلى الأمام ، وتقاطع اللقطات ، وتداخلها ، وتخلت الرواية تدريجيا عن الراوى ، ليحل محله العاكس ، وطغت المشاهد الحوارية المعتمدة على الأحاديث والأفكار ، المسوقة فى الأسلوب الحر المباشر ، أو الحر غير المباشر ، وقل الاهتمام بالأحداث ، وتحولت الرواية إلى أفعال مترابطة ترابطا سببيا. وأصبحت الحقيقة المتضمنة فى الفقرة السردية الواحدة ، يعاد بناؤها وتحدد قسماتها من جديد مع كل تغير يطرأ على زاوية الرؤية الخيالية ، فالأشخاص والأحداث والأشياء الموجودة فى عالم الرواية الخيالى ، إنما تختلف عن الأشخاص والأحداث والأشياء الموجودة فى العالم المعيش بهذه الخاصية الفنية التى تجعل جوانب من هذه الأشياء ظاهرة وجوانب أخرى خفية ، وتجعل بعض الألوان فيها باهتا وبعضها داكنا ؛ أى أنها لا تقدم الأشياء بوصفها موجودة وجودا موضوعيا متعادل الأبعاد ، متوازن العناصر الزمانية والمكانية فحسب ، وإنما تقدمها بوصفها منظورة أو مرئية من جانب واحد ، وذلك يجعلها تخرج عن كونها أشياء بلا معنى سوى معنى الوجود الآلى ، إلى كونها أشياء ذات دلالة فنية ، والذى يحدد الرؤية هو الزاوية التى تثبت فيها الكاميرا ، ومدى قربها أو بعدها من الشىء المصور ، ونوع هذه الكاميرا نفسها – أى العاكس – ، فقد

---

(١) أدى ذلك إلى أنه فى الوقت الذى أفادت فيه هذه الفنون من الأدب فى مجال استخدام اللقطات وزوايا الرؤية كما يصرح بذلك نقاد السينما ومؤرخوها ، نجد النقد الأدبى المتعلق بالرواية يستعير المصطلحات الخاصة بزوايا الرؤية الخيالية من النقد الفنى النظرى لهذه الفنون ، مثل مصطلحات : زاوية الرؤية ، واللقطة ، والتتابع ، وتقاطع اللقطات ، والمزج ، والتبئير ، والقفز ، والمشهد ، وغير ذلك . [راجع : جافين ميلار : فن المونتاج السينمائى ، ترجمة أحمد الحضرى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ جـ ٢ ص ٣٦] .

تكون الزاوية التى ينظر من خلالها إلى المكونات الروائية داخلية نفسية ، وقد تكون خارجية ، وقد تكون متفقة مع زوايا أخرى ، أو مختلفة معها ، وقد تكون نقطة الرؤية قريبة جدا من الأحداث ، زمانيا ومكانيا ، وقد تكون بعيدة عنها .

وعلى هذا فإن هناك أفعالا وأشياء فى الرواية ، تبدو ذات قيمة من زاوية إحدى الرؤى ، لكنها تبدو لا قيمة لها من زاوية أخرى ، وتبدو أشياء على أنها كبيرة من زاوية لكنها تبدو صغيرة من زاوية أخرى ، يتضح ذلك بجلاء فى قصص (سويفت) المعروفة بـ (رحلات جلفر) فى بلاد الأقزام وفى بلاد العمالقة وفى جزيرة الجياد الناطقة- كما يتضح أيضا فى قصة (دون كيخوته) لـ (سيرفانتس) . فجلفر نفسه باعتباره موضوعا للرؤية من زاوية الأقزام كان عملاقا . بينما كان هو نفسه ضئيلا جدا من زاوية رؤية العمالقة ، أما من زاوية رؤيته هو فقد كان سويا ، ومثال ذلك فإن طواحين الهواء من زاوية رؤية (كيخوته) أعداء أشداء ، بينما هذه الطواحين نفسها لا تزيد عن كونها آلات خشبية ضخمة لا حول لها ولا إرادة ، حسب رؤية تابعه (سانكو).

لكن تقنية زاوية الرؤية فى السرد الروائى المعاصر أصبحت أكثر تعقيدا مما هى عليه فى قصص (سويفت) أو (سرفانتس) بل أكثر تعقيدا مما هى عليه فى الفنون التشكيلية مثل الرسم والتصوير والنحت ، لاختصاص الفنون التشكيلية بالمكان فقط ، وانطلاق السرد الروائى فى مجالات مكانية وزمانية فى وقت واحد ، ولاستحداث السرد الروائى تقنيات مكنته من تعدد الرؤى ، وتعدد الزوايا ، وتعدد المواقع ، ثم تطوير هذه التقنيات بشكل دائم .

بالإضافة إلى أن للسرد طبيعة فكرية - أيدلوجية ، ونفسية - تجعل زوايا الرؤى تتعدد بتعدد وجهات النظر وبتعدد الحالات النفسية والانتماءات الطبقية الاجتماعية ، بل تتعدد بتعدد الأفراد ، وتختلف تبعا لاختلافاتهم ، فنرى فى الرواية الواحدة عددا كبيرا جدا من الرؤى ، وهذا يجعل السرد الروائى ينفتح على كل قارئ للنص ، ويقدم له الرؤية التى يتفاعل معها ، ثم يشكل على أساسها مضمون الرواية ، بل يجد فيها وجها جديدا مع كل قراءة جديدة .

الجهات التى تنطلق منها رؤية الأشياء فى السرد - ليست جهات مكانية فقط ، مثل

الفنون التشكيلية ، كما أنها ليست أحادية الاتجاه تقوم على رؤية سوية وأخرى منحرفة ، كقصص (جلفر) وقصص الشطار ، بل هى جهات متعددة : مكانية وزمانية وفكرية .

فمن حيث المكان نجد السارد عندما ينقل لنا صورة منزل أو حديقة – مثلا – لا يصور هذا المنزل أو هذه الحديقة تصويرا موضوعيا قائما على المعرفة التامة بكل محتوياتها ، بل يجعل هناك عيناً كاشفة أو أكثر فى بعض الجوانب المحيطة بالمنزل أو فى بعض أركانه الداخلية ، ومن خلال هذه العين أو الأعين – سواء أكانت ثابتة أم متحركة – ينقل السارد صورة نامية للمنزل من عدة وجوه ، بحيث يمكن للقارئ أن يراه من الجوانب التى تخدم مضمون الرواية ، وتعمل على ترابط بنائها ، لأنه يرى المنزل أثناء تطوره وتفاعله مع عوامل الزمن وأثناء تطور الرؤية – أيضا – زمانيا وفكريا وعاطفيا واجتماعيا .

مثال ذلك تصوير فتحى غانم لمنزل (راتب بك) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) فقد صوره بعينى مبروكة عدة مرات ، أولها : عند دخولها فيه وهى خادمة تحت الاختبار من الباب الخلفى وصعودها من سلم الخدم ، وثانيها : عند دخولها فيه وهى زوجة عبد الحميد أفندى السويفى من الباب الأمامى ، وثالثها : عند لجوئها إليه طلبا للعون بعد أن سدت فى وجهها السبل .. عقب دخول شوقى السجن . وبعينى يوسف عدة مرات أيضا ، لكننا لو أمعنا النظر فى الفقرة الخاصة بدخول مبروكة للمنزل أول مرة [(١)] ، ووازناها بالفقرة التى تحكى عن دخول يوسف أيضا للمنزل نفسه أول مرة [(٢)] ، لتبين لنا الفارق واضحا بين زاوية الرؤية الخيالية هنا وزاوية الرؤية الخيالية هناك ، فالصورة التى ترسمها مبروكة للمنزل عند دخولها فيه أول مرة تحتوى على الوحدات التالية : بيت له حديقة ، يجلس على بابه رجل أسود يضع على رأسه عمامة كبيرة ، أمام الباب الخارجى مباشرة سلم كبير أبيض يفضى إلى باب ، وفى أحد جوانب الحديقة ممر ضيق يفضى إلى فناء صغير خلف المنزل ، فى هذا الفناء عشة فراخ ، أمام عشة الفراخ باب ضيق مفتوح ، وبجوار الباب نافذة ، وفى داخل النافذة رجل يلبس طرطورا

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، روز اليوسف سنة ١٩٨٨ من ص١١ إلى ص١٥ جـ١ .
(٢) المرجع السابق ، جـ٢ ص١٥٥ .

أبيض ، ورجل آخر يلبس حزاما أحمر ، وأوان تتصاعد منها أبخرة الطعام الشهى الرائحة ، داخل الباب الصغير سلم ضيق يتلوى حتى يصل إلى باب حجرة فى الطابق العلوى ، داخل الحجرة سيدة عجوز ، وجهها مضىء ، تلف رأسها بطرحة بيضاء ، وتجلس على أريكة .

هذه صورة المنزل حسب زاوية رؤية مبروكة عندما دخلته أول مرة ، وهى تحمل رؤية فتاة ريفية ساذجة . أما صورته حسب رؤية يوسف ، فتحتوى الوحدات التالية : بيت له حديقة واسعة ، يجلس على بابه بواب ، ثم سلم عريض من الرخام الأبيض ، ثم صالة واسعة وحجرات الضيوف ، وبهو داخلى ، وستائر مسدلة ، ونوافذ ، وصور معلقة على الجدران ، مقاعد لامعة ، وخدم ، ثم سلم خشبى يفضى إلى السطح ، وفوق السطح حجرة صغيرة وفيها مكتب قديم ودولاب ومقاعد خيزران ، وفى الحجرة يجلس مدحت ابن الباشا .

يتبين لنا من الموازنة أن زاوية رؤية مبروكة تكشف لنا المنزل من الخلف ، حيث سلم الخدم ، وعشة الفراخ ، والمطبخ ، وأن زاوية رؤية يوسف تكشف المنزل من الأمام ؛ حيث البهو الخارجى وحجرات الاستقبال والسلم الرخامى ، بالإضافة إلى أن رؤية مبروكة تكشف عن طبقتها الفقيرة ، وجوعها ، ودرجة معرفتها وقاموسها اللغوى المحدود ، ورؤية يوسف تكشف عن طبقته المتوسطة ورغبته الدفينة فى التسلق إلى الطبقة العليا ، كل ذلك بدا على صورة المنزل الذى لم يتغير منه شىء ، وإنما الذى تغير هو زاوية الرؤية فحسب .

أما من حيث الزمان ، فالسرد دائما يساق على أنه حاضر ، والسارد دائما يقول ، مدعيا أن قوله يحدث الآن ، أما الأحداث التى يحكيها فهو يحكيها على أنها تحدث فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل ، كل سرد إذن يحتوى زمانين على أقل الاحتمالات ، أحد هذه الأزمان حاضر والأخرى مختلفة ، من هذا المنطلق يمكن النظر إلى الحاضر السردى على أنه النقطة التى تنطلق منها الرؤية الشاملة لكل الأزمنة التى يحتويها عالم الرواية ، ومن جانب آخر تبدو داخل السرد نفسه محاور ارتكاز زمانية متعددة ، بعضها متواز من حيث الزمان ، وبعضها متداخل ، أى أن بعضا منها يُحكى على أنه كان قد

حدث فى الوقت الذى يحدث فيه الآخر ، وبعضها الآخر كان قد حدث قبله أو بعده ، وكل أفعال الشخصيات وأقوالها لا تخرج عن هذين النوعين ، ونقاط الارتكاز الزمانية هذه تشبه نقطة الارتكاز الكبرى فى سرد الرواية ، من حيث إنها تقدم نفسها أيضا بوصفها حاضرا ، وتقدم سائر الأحداث على أنها فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وهكذا يمكن النظر إلى الرواية على أنها مجموعة من الطبقات الزمانية ، وكل طبقة من هذه الطبقات لها رؤى وزوايا آنية الحضور ، يمكن النظر من خلالها للعالم الروائى كله ، ويمكن سرد الأحداث من خلالها ، وانظر إلى أى نص روائى تجد العبارات الدالة على الزمن الحاضر — مثل كلمة (الآن) وعبارة (فى الوقت الحالى) — مبثوثة فى ثنايا النص على اختلاف أطواره الزمانية .

وذلك لأن الزمان فى ذاته غير مدرك ، وإنما يدرك أثره فقط ، من ثم كان وجوده مرهونا بوجود الوعى به ، أو الإحساس به ، والوعى والإحساس نفساهما فعلان زمانيان ، من الممكن أن يكونا موضوعا لوعى آخر ، من هنا كان كل وعى رؤية ، وكان كل إحساس إدراكا يتخذ له زمانا ويسلط على زمان آخر ، أو يسلط على نفسه فينكفئ على داخله مفتشا عن لحظة الديمومة الزمانية التى تنتهى به إلى تلاشى الإدراك أو قصوره ، من ثم تتعدد الزوايا الزمانية وتتداخل بتعدد طبقات الزمان ، ويتداخلها فى النص ، وتختلف أيضا باختلاف الزمان المستخدم لدى كل زاوية ، سواء من حيث استخدام المقاييس الزمانية — الزمان الطبيعى المقيس بالليالى والأعوام والفصول ، أو الزمان الوقتى المقيس بالساعات والدقائق والثوانى ، أو الزمان التاريخى المقيس بالأحداث الجسام ، أو الزمان النفسى أو الزمان الذاتى ، أو غير ذلك — أم من حيث الأثر الذى يتركه الزمان فى الأشياء الموضوعية أو الفيزيقية ، كتغير لون الشعر فى الناس ، أو تهدم الجدران فى المبانى ، أو سقوط الأوراق فى الشجر .

كل فعل فى الرواية وكل شخصية قابل لأن يكون محورا لزاوية الرؤية الزمانية ، لكن السارد يستخدم بعض الزوايا دون الأخرى ، ويركز على بعضها دون البعض الآخر ، ويستخدم اتجاها معينا فى زاوية رؤية الزمن والإحساس به ، دون اتجاه آخر ، حسب المنهج الذى يلتزمه الكاتب .

يبقى بعد ذلك الحديث عن زاوية الرؤية من الناحية الفكرية ، فكما أن هناك منطلقات مكانية ، ومنطلقات زمانية ، يمكن النظر من خلالها إلى الأشياء ، فإن هناك أيضا منطلقات أيديولوجية ، يمكن من خلالها تصوير الأشياء والأفعال فى الرواية ، فما يعد منطقيا ومقبولا من زاوية فلاح مصرى يعد غريبا ومضحكا وغير معقول من زاوية جندى بريطانى ، وما يعد منطقيا من زاوية وكيل النيابة فى يوميات نائب فى الأرياف يعد غير منطقى من زاوية الفلاحين ، بل إن الزاوية التى يتخذها قانون نابليون فى الرواية نفسها يمكن النظر من خلالها على أن الفلاحين جميعا مجرمون خارجون على القانون ، بل إن ما يعد مقبولا ومفهوما ومنطقيا من زاوية بعض الناس فى المجتمع الواحد يعد غير مقبول ولا مفهوم من زاوية بعضهم الآخر ، رغم تشابههم فى الثقافة والعصر والمهنة ، اختلاف زوايا الرؤية هذا هو الذى ينشأ عنه الصراع فى الرواية ؛ لأن اختلاف المصالح فى — حقيقته — ناشئ من اختلاف الزوايا التى ينظر منها الأشخاص أو الطبقات الاجتماعية أو الجماعات إلى الأشياء فى العالم الروائى ، وكذلك اختلاف المفاهيم ، واختلاف المعايير ، ومنها مفهوم الحقيقة ، ومعيار الصحة والخطأ .

نتيجة لهذا فإنه يمكن القول ، بأن كل زاوية فى الرؤية تحمل فى داخلها تصورا جديدا للعالم ، والكاتب نفسه له زاوية فى الرؤية لكنها زاوية تجمع فى داخلها عالما منظورا من عدة زوايا ، وهكذا نرى أن زاوية الرؤية الخيالية قد تكون ذات طابع مكانى أو زمانى أو ذات طابع أيديولوجى .

ومن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين يطلقون على زاوية الرؤية — بكل أشكالها — مصطلح (الموقع) ، وأحيانا يطلقون عليها مصطلح (المنظور) ، ولا يجدون فارقا يذكر بين زاوية الرؤية و (اللهجة) التى تحدث عنها (باختين) [1] أو بينها وبين الصوت ، على الرغم من أن (باختين) عندما تحدث عن اللهجات فإنما كان يقصد الأساليب الخطابية، أى أنه كان يتحدث عن أثر زاوية الرؤية فى الخطاب الروائى ، وفى تشكيل أساليبه الكلامية والفكرية معا ، فقد جمع باختين بين زاوية الرؤية الخيالية التى نتحدث عنها الآن وزاوية الرؤية القولية (Discoursal point of view) التى سوف نتحدث عنها عند الحديث عن بؤرة الوصف وعند الحديث عن أساليب الخطاب السردى .

(١) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل ، ص٣٣ .

ثانيا – التتابع القصصى : المقصود بالتتابع القصصى ، الطريقة التى يشيد بها السارد مجموعة من المشاهد فى النص الروائى ، كى يعبر من خلال تركيبها عن المضمون أو ينشئ بها الدلالة . والتتابع القصصى هذا ذو علاقة وثيقة بالرؤية الخيالية التى سبق الحديث عنها ، حتى إن باحثا مثل (أوسبنسكى) يذهب إلى أن توليف العمل الفنى بعامة جزء من الرؤية الخيالية [1] ، مع أن الفارق واضح بين الوظيفتين ، فالرؤية الخيالية تختص بانتقاء عناصر الصورة واختيار جزئياتها من العالم المعيش ، والتتابع القصصى يختص بالأشكال التى يتخذها السارد فى تركيب مجموعة من الصور ليعبر من خلال هذا التركيب عن المضمون ؛ أى عن هذا العالم من وجهة نظره .

إن هذا التركيب للصور فى الرواية يشبه تركيب اللقطات فى الفيلم السينمائى ، والمسمى بـ (المونتاج السينمائى) حيث تستخدم الكاميرا بوصفها قلما يعبر به صانع الفيلم عن الأفكار والاتجاهات التى يرغب فى غرسها فى رؤوس المشاهدين ، عن طريق توزيع اللقطات ، وإن كان الفيلم السينمائى يقتصر فقط على أشكال محدودة من أشكال التتابع، مثل (تتابع العرض) و(التتابع الوقائعى) . أما الرؤية فلها إمكانات أكبر وحرية أرحب فى هذا المجال ، فالنص الروائى لا ينقل العالم الروائى المتخيل دفعة واحدة من خلال كلمة ، ولا يقول ما يريد قوله بطريقة مباشرة صريحة ، بل ينقل هذا العالم الحسى على مراحل متتالية عن طريق بناء صور تدريجية تراكمية مليئة بالمعلومات والمفاهيم والأحداث والأماكن والشخصيات والأزمان – ركام هائل متطور – وفى كل فصل من فصول الرواية وفى كل حادثة أو فقرة أو جملة يخطو النص خطوة جديدة إلى الأمام فى اتجاه مطرد ، وفى الوقت نفسه يضاف على العالم الخيالى المصور مقدار من المعلومات والأزمان والأماكن والأحداث ، إضافة تعتمد على الامتزاج والتفاعل ، فإذا كان النص المكتوب – حقيقة – لا يزداد بهذه الإضافات إلا طولا ، فإن العالم المتخيل يتفاعل مع كل إضافة جديدة وتتغير سماته وتتطور معالمه باستمرار ، بل تتغير قيمته مع كل مقطع جديد .

من ثم كانت إضافة أى جزء جديد للنص تزيد النص طولا ، بينما تضيف للعالم

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص٢٩٤ .

الخيالى عناصر جديدة ، تشبه إضافة الألوان بعضها إلى البعض الآخر ، أو إضافة عناصر كلامية إلى الجملة فى اللغة ، فالنتائج من إضافة لون جديد إلى لونين آخرين ، ليس ثلاثة ألوان ، بل النتائج لون مختلف من الألوان السابقة ، وكذلك إضافة الكلام فى الجملة ، وإضافة الصور والأحداث إلى عالم الرواية ، إنها إضافات تراكمية تشبه إضافة خبرات جديدة للتجربة الإنسانية .

لكن قيمة أية إضافة جديدة للعالم الخيالى للرواية لا تتوقف على مجرد الإضافة فحسب ، وإنما على ترتيب هذه الإضافة بالنسبة لغيرها من الإضافات ، وعلى توقيتها ، ومدى علاقتها بما سبقها وما لحقها ، وكذلك على حجمها بالنسبة لمثيلاتها فى النص . ومن ثم تنشأ أشكال عديدة من التتابع تفوق الأشكال المستخدمة فى السينما .

فعند النظر إلى النصوص الروائية نرى أنواعا لا تكاد تحصر من طرق التتابع وطرق التناسب فى الأحجام والأشكال ، فهناك :

١ — تتابع يقوم على تسلسل ذكر الأحداث فى السرد ، طبقا لتسلسلها الزمانى الوقائعى فى العالم المتخيل ، بحيث تأتى أحداث الصباح قبل أحداث الظهيرة ، وأحداث يوم السبت قبل أحداث يوم الأحد ، والحادثة التى حدثت مرة واحدة تذكر مرة واحدة فقط ، وتعتمد الإطالة والإيجاز فى سرد الحدث على طول المساحة الزمانية التى يستغرقها وقوع الحدث نفسه فى الحياة ، وهكذا تأتى الصور السردية مطابقة للحكاية ، ومن ثم يسير السرد فى الخط المعيارى للأحداث ، ويطلق الأسلوبيون على هذا النوع (التوالى الوقائعى) ، والرواية التى تلتزم هذا النوع من التوالى تشبه الفيلم التسجيلى ، بل تشبه الكتب التاريخية المعتمدة على تسجيل الوقائع حسب ترتيبها الزمانى ، مثل (تاريخ الرسل والملوك) لابن جرير الطبرى ، و (البداية والنهاية) لابن كثير ، و (السلوك فى أخبار دول الملوك) للمقريزى وغيرها ، وهذه الطريقة هى المنهج الشائع فى سرد الأخبار والحكايات فى القصص الشعبى ؛ لأن الصورة السردية فيها تختفى تماما وتبرز الحكاية سافرة دون أى تشكيل فنى ، كما تبدو هذه الطريقة أيضا فى عدد من الروايات التى حاولت أن تتخذ من أسلوب الوقائع التاريخية أو السير الشعبية مادة أو إطارا سرديا ، كما فى رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى ، ورواية (تغريبة بنى حتحوت) لمجيد طوبيا .

ولا تلتزم الروايات القائمة على هذا الشكل أسلوبا واحدا فى السرد ، فهناك روايات تلجأ إلى أسلوب اليوميات أو الحوليات ، فلا يترك السارد الراوى اليوم الذى يتحدث عنه حتى يستوفى جميع أحداثه ، أو العام الذى يسرد وقائعه حتى يكمل كل ما يريد أن يقوله عنه ، سواء أكان بين الأحداث التى يوردها روابط منطقية سببية أم لم تكن ، وهذا الأسلوب يوفر على السارد الراوى مشقة الرجوع إلى الأحداث الماضية بعد تجاوزها . وهناك روايات أخرى تعالج سرد الأحداث المتعاصرة بطريقة أخرى ؛ إذ تتبع حدثا واحدا حتى تكمل كل جوانبه ثم تعود مرة أخرى إلى الوراء لتبدأ فى حكاية حدث آخر كان معاصرا للحدث الأول ، وهكذا يستمر زمان الكتابة فى تتابعه واطراده فى اتجاه واحد ، بينما تتكسر الصورة السردية معتمدة على التوازن والرجوع إلى الخلف والانطلاق إلى الأمام ، لكنها لا تخرج عن كونها تسجيلا وقائعيا للأحداث .

٢ — هناك نوع آخر من التتابع يقوم على ترتيب الأحداث فى الصورة السردية حسب توارد أجزاء التجربة على ذاكرة السارد أو إحدى الشخصيات ، أو حسب فيضان المشاعر التى تضطرم داخلها ، ثم يجترها السارد بعد ذلك أو تجترها هذه الشخصية ، فتأتى الأحداث عندئذ مضطربة متداخلة لتعبر عن اضطراب الرؤية وعن تداخلها ، ويتمثل ذلك فى الروايات ذات الرؤى النفسية ، أو ذات المنظور الداخلى ، وفى مثل هذا النوع من السرد لا تتفق الصورة السردية مع الحكاية من حيث تناسب الأشكال والأحجام أيضا ، فربما جاء الشىء الكبير صغيرا ، والصغير كبيرا ، والمستقيم معوجا ، والمعوج مستقيما ، والواضح غائما ، والغائم واضحا ، والتافه ثمينا ، والثمين تافها ، حسب الرؤية الداخلية التى تتحكم فى هذه الأشياء ، ويطلق الأسلوبيون على هذا النوع مصطلح (التوالى السيكولوجى) . كما هو الشأن فى روايات تيار الوعى .

٣ — هناك نوع ثالث من التوالى أو التتابع يعتمد على مخطط تعبيرى يلتزمه الكاتب فى رسم جزئيات الصورة السردية ، بحيث تتحول الصورة السردية إلى لوحة فنية ، خطوطها وألوانها هى الأحداث والشخصيات ، وتعتمد فى إظهار الدلالة على أدوات الفنون التشكيلية نفسها مثل : التكرار ، والإيقاع ، والمفارقة ، والظلال والأبعاد ، ويدخل فى هذا النوع الروايات التى يأتى ترتيب أحداثها على أساس رمزى أو وعظى

يعمل على إزجاء العبرة والموعظة عن طريق المفارقة أو الفجيعة ، ويمكن أن تطلق على هذا النوع : (التوالى التعبيرى) ، ويكثر ذلك فى الروايات ذات المضامين الأيديولوجية .

٤ – هناك نوع رابع يعتمد على تقنية التأثير فى القارئ ، وبناء الأحداث فى الصورة السردية تبعا لرؤية هذا القارئ ، ثم مخاطبة هذه الرؤية ومحاولة التفاعل معها ، ويطلق الأسلوبيون على هذا النوع مصطلح (توالى العرض) ، ويكثر هذا التوالى فى القصص التعليمية والروايات التى هدفها التبشير أو الدعاية أو الروايات الأخلاقية .

٥ – هناك نوع خامس ، يعتمد على فقدان المنطقية فى ترابط الأحداث وتتابعها ، بل على غياب الرؤى أيا كان نوعها ، وذلك لتقديم صورة عن الواقع البشرى اللامنطقى حسب رؤية العبثيين ، هذا الواقع الذى فقد الإنسان فيه موقعه ، وذلك يبدو فى الروايات التى أطلق عليها اسم (اللارواية) أو روايات (اللامعقول) أو (الرواية الجديدة) ، ونجد نماذج هذا النوع فى كتابات (آلان روب جرييه) و (ناتالى ساروت) و (بيكيت) وغيرهم .

على وجه الإجمال فإن هناك مقياسا يمكن عن طريقه رصد أى نوع من التتابع ، هذا المقياس يعتمد على فكرة السواء والانحراف عن السواء فى الأعمال الفنية ، أو ما يمكن أن نسميه : (فكرة الابتداع) (the concept of forgrounding) ، والخط السوى الذى يمكن اتخاذه معيارا فى سبيل رصد التتابع القصصى فى السرد الروائى هو (الحكاية) ، فالصورة السردية إما أن تسير حسب ترتيب هذه الحكاية ، وإما أن تخرج على نهجها وتحطم نظامها ، وإذا كان للالتزام طريق واحد هو التتابع الوقائعى ، فللخروج عليه طرق لا يمكن حصرها ودرجات لا تحد ، وفى هذا الخروج والتمرد على السواء الحكائى تكمن خبايا الفن وأسرار الجمال والتفرد والذاتية ، وهو ما عبر عنه أنصار المدرسة الشكلية (بالتغريب) أو (الحبك) ، ويدخل فى إطاره أيضا ما أطلق عليه الأسلوبيون اسم (الأسلوب) .

ثالثا – بؤرة الوصف السردى : وهذه الوظيفة ذات علاقة بوظيفة الخبرة أو التجربة فى اللغة ؛ لأنها فى السرد وفى اللغة تعتمد على أن الكلام ذاته يحمل رؤية خاصة تختلف عن الرؤية الخيالية ، هذه الرؤية هى الرؤية القولية (Discoursal point of

view) ، فالمتكلم أو السارد يقدم الأشياء والأحداث والأفكار والأزمان ، لكنه خلال السرد يختار الكلمات ويوردها بطريقة تكشف عن زاوية معينة فى الشىء المصور، دون الزوايا الأخرى ، أو عن معنى معين فى الكلمة دون المعانى الأخرى ، أو شىء خاص فى الموصوفات ، وهذا يعتمد على عناصر متعددة فى السرد وفى الكلام .

ففى السرد يعتمد الخطاب على موقع السارد ، وعلى موقع القارئ الضمنى ، وعلى موقع العاكس وعلى موقع الأشياء المعكوسة ، وإذا أردنا أن نتصور لبؤرة الوصف شكلا يوضح معناها جيدا فلا نجد أقرب من العدسة المكبرة ؛ فالعدسة — مثلا — إذا وجهناها فى الميكروسكوب ناحية شكل مكون من طبقات من الشرائح الزجاجية ، ونظرنا فيها من مسافة محددة فإننا سوف نبصر الأجسام العالقة على جزء قليل من سطح واحدة فقط من هذه الشرائح ، وإذا حركنا هذه العدسة ناحية العين قليلا ، أو ناحية الشكل المرئى ، أو يمينا أو يسارا ، فإن نقطة التركيز سوف تتحول من شريحة إلى أخرى ، أو من موضع إلى آخر ، تبعا للمسافة التى تفصل بين العين والعدسة من ناحية وبين العدسة والشكل المنظور من ناحية أخرى ، وتبعا لزاوية اتجاه العدسة أيضا ، ويحدث شىء قريب من هذا إذا وضعنا هذه العدسة بين قرص الشمس وقطعة من الورق ، فإن أشعة الشمس لا تتجمع بصورة مركزة على سطح الورقة إلا إذا كانت المسافة بين الورقة والعدسة ملائمة لحجم العدسة نفسها . فإذا حركنا العدسة من موضعها انتقلت بؤرة الاحتراق ، أى نقطة تجمع الأشعة إلى موقع آخر خلف الورقة أو أمامها .

مثل ذلك أو قريبا منه يحدث فى السرد ، فالكلمة فى اللغة السردية تكشف عن جانب واحد من جوانب الأشياء الموصوفة ، لكن هذا الجانب يتغير عندما يتغير موقع الكلمة نفسها ؛ فكلمة (الأب) مثلا يمكن أن تجعل فى موقع يفهم منها (الوالد) ، وفى موضع آخر يكون المقصود منها (المعلم) أو (الراعى) الروحى أو الفكرى ، ومثل ذلك أيضا كلمات : العصفور ، والحمامة ، والغراب ، والحياة ، والشجرة ، والنور ، والسماء ... إلخ . فكلمة العصفور قد توضع موضعا فيراد منها الوجود الفيزيقى

للعصفور المتمثل فى الحجم والشكل واللون والوزن والسرعة والحركة والصوت ، وقد يراد منها وجوده النفسى المتمثل فى الإحساس بالضآلة والصغر ، وقد توضع الكلمة موضعا آخر فتنتقل بؤرة الوصف إلى لازم الوجود مثل الدلالة على كثرة الحبوب أو خلو المكان من الناس ، أو غير ذلك .

وبالمثل ، فإن كلمتى الحمامة والغراب قد يوضعان موضعا ، فيصبح المقصود منهما الوجود الفيزيقى للطائرين ، وقد يوضعان موضعا آخر فيتحول المعنى إلى السلام فى الأولى ، والاغتراب والتشاؤم فى الثانية ، كذلك كلمة الحياة قد يراد منها البقاء والعيش، وقد يراد منها المتعة وتوافر السعادة والحرية والثراء ، وكلمة الشجرة قد يراد منها النبتة الكبيرة المظلة أو المثمرة ، وقد يراد منها النسب العائلى أو القبلى ، وكلمة النور قد يراد منها الضوء ، وقد يراد منها العلم أو الهداية ، وكلمة السماء قد يراد منها طبقات الجو العليا ، وقد يراد منها الرعاية الإلهية .

وهكذا نرى أن اللغة – متمثلة فى الكلمة حسب النماذج السابقة – تقوم مقام العدسة التى تكشف جوانب مختلفة من الموصوفات ؛ لأن الكلمة فى ذاتها لا تتغير وإنما يتغير موقعها فى الجملة من ناحية وموقع قائلها من ناحية أخرى ، وفى كل موقع تكشف الكلمة طبقة جديدة من طبقات الوجود فى الأشياء الموصوفة . وتجدر الإشارة إلى أن الأمر هنا لا يعنى تعدد المعانى فى الكلمة الواحدة ، ذلك التعدد الذى أراح اللغويون القدماء أنفسهم من مشقة التمعن فيه ، فأطلقوا عليه مصطلح (المشترك اللفظى) ؛ فقالو: إن كلمة (الجون) لها معنيان هما (البياض) و (السواد) ، وكلمة (القرء) تدل على (الحيض) وعلى (الطهر) ، وكذلك لا يعنى تعدد الدلالات الكثيرة التى تفهم من استخدام كلمات مثل الأسد والبحر والفجر سوى وضع الكلمة فى غير ما وضعت له ، كما يقول البيانيون الذين يدرجون ذلك كله فى إطار المجاز .

لكن الأمر فى السرد الروائى أكثر تعقيدا وعمقا من ذلك ؛ فالسرد ينقل الكلام وينقل معه موقعه ؛ بخلاف الكلام المعتاد الذى يعتمد على المواقع الفعلية للمتحادثين ، فلا يهتم بنقلها ، كما أن الشىء الواحد قد يطلق عليه كلمتان نظرا للزاوية التى يراد كشفها فيه ، وقد سبق القول عند الحديث عن السارد أن (الفدائى) من زاوية هو نفسه

(مخرب) من زاوية أخرى ، وكذلك (المؤمن) من زاوية (كافر) من زاوية أخرى ، وفتح الطريق من زاوية إغلاق له من زاوية أخرى ، ولم يقل أحد : إن كلمتى الفدائى والمخرب مترادفتان ، رغم أنهما قد يطلقان على شخص واحد ، ولم يقل أحد أيضا إن كلمتى المؤمن والكافر مترادفتان ، رغم أنهما كذلك قد يطلقان على شخص واحد . وذلك راجع إلى أن كل قول لا بد له من جهة ؛ أى (زاوية الرؤية القولية) ، وكل قول لابد له كذلك من (موقع) وهو فى السرد (موقع السارد) وهما معا يحددان (بؤرة الوصف السردى) بالإضافة إلى موقع الكلمة بالنسبة للسياق النحوى ، والذى يختص به الحديث عن لغة السرد خلال المبحث الخاص بأساليب السرد .

نتيجة لذلك نرى أن تعدد المواقع الساردة وتعدد الزوايا القولية يؤديان إلى تعدد وجوه النص الروائى ، فالرواية الواحدة قد تحتوى أكثر من سارد ، كما سوف نرى فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) التى احتوت على أربعة ساردين ، وقد تحتوى على سارد واحد ولكن هذا السارد ينقل كلام عدد كبير من الشخصيات ، محتفظا بزاوية رؤيتها القولية ، وقد يصوغ الكلام هو بصوته وبموقعه مازجا بين زاوية رؤيته هو وزاوية رؤية هذه الشخصيات صاحبة الكلام ، وغير ذلك من أشكال تعامل السارد مع رؤى الشخصيات القولية ، ومع مواقعهم أيضا ، والذى سوف نتحدث عنه خلال الحديث عن أساليب السرد ، وهذا كله يجعل النص ذا وجوه متعدده ويشارك فى قراءة النص الروائى قراءات مختلفة .

لكن معرفة أوجه التعدد الدلالى الناشىء عن الرؤية القولية يتوقف على الإجابة على سؤال جوهرى ، وهو : من أين تأتى هذه الإمكانات المتعددة فى اللغة ، والتى تجعل الكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة تتخذ أكثر من موقع ، وأكثر من دلالة ؟

والإجابة على ذلك :

أن كل شىء فى الحياة له فى حقيقته — أو حسب المشهور عنه — أكثر من وجود ، له وجوده الفيزيقى ، وله وجوده النفسى ، وله وجوده الدلالى الاجتماعى ، وهذه الطبقات فى الوجود بالنسبة للأشياء تناظر الشرائح الزجاجية فى الميكروسكوب الذى

ضربناه مثلا للرؤية القولية ، وهذا الشيء في كل وجود له يتكون من جوانب متعددة يمكن أن ينظر إليه من خلالها ، أما بالنسبة للغة فإن الاستخدام الاجتماعي لها لم يجعلها شفافة محايدة ، بل جعلها ضبابية ذات قيمة ، فالإنسان مثلا قد ينادي شخصا باسمه أو يناديه بلقبه أو يناديه بكنيته ، وهذه كلها تدل على طلب إقبال إنسان واحد ، ولكن الاستخدام الاجتماعي جعل النداء بالاسم يعبر عن التساوي في الرتبة بين المنادي والمنادى ، أو يعبر عن علو منزلة المنادى في رتبته عن المنادي ، وجعل النداء بالكنية واللقب يفيد الاحترام والحب ، أو يفيد الإهانة والبغض في بعض الأحيان ، وكذلك النداء باللقب ، والجملة الواحدة قد تصاغ بطريقة فتعبر عن انفعال حاد أو عن هدوء شديد ، وقد تحمل الجملة الساردة قيمة اجتماعية أو أخلاقية ، وقد لا تحمل ، كل ذلك نتيجة لكثرة الاستخدام الاجتماعي للعبارات والكلمات ، ووجود ارتباطات روائح إيحائية ودلالية بين استخدام معين وقيمة معينة ، أو استخدام معين ودرجة انفعال خاصة ، وقد اعتنى الأسلوبيون بهذا المظهر الموجود في كل لغة ، سواء أكانت لغة سردية أو لغة خاصة يستخدمها الناس في حياتهم اليومية ، فقسم كل من (ليتش) و (شورت) مثلا اللغة ذات القيمة إلى ثلاثة أقسام :

١ - لغة ذات طابع انفعالي ، ٢ - لغة ذات طابع اجتماعي ، ٣ - لغة ذات طابع أخلاقي ، وقسما كل نوع من الأنواع الثلاثة السابقة إلى عال في الدرجة ومتوسط ومنخفض ، حسب الشكل التالي :(1)

انفعالي	اجتماعي	أخلاقي
عال	عال	عال
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

وبهذه التقسيمات التسعة يمكن دراسة اللغة المستخدمة في أي نص دراسة إحصائية ، وقد حاول أحد الباحثين العرب تطبيق هذا النوع من الدراسة على لغة

(1) Geoffrey N . Leech and Michael H. short . style in fiction, p. 273 .

النصوص الروائية العربية [1] لكن عن طريق استخدام آخر للغة يعتمد على الاسم والصفة .

وبعد .. فإن الدلالة الكلية للرواية تقوم على أن القارئ يتناول كل هذه الإمكانات المتعددة للموضوع الروائى سواء بالنسبة للغة ، أو بالنسبة للسارد بوصفها احتمالين يمكنه من خلالهما أن يبنى هيكلا من العلاقات التى ترسم له صورة دالة ومتكاملة الأجزاء ، فإذا أعاد القراءة مرة أخرى أمكنه أن يبنى صورة أخرى متكاملة ودالة أيضا ، عن طريق النظر إلى النص من زاوية أخرى ، هذه الزاوية تجعل بعض الفروع أصولا ، وبعض الأشياء الخفية ظاهرة ، وبعض الأشياء الصغيرة كبيرة ، ويقيم شبكة جديدة من العلاقات تمكنه من بناء هيكل جديد للدلالة . وهكذا يمكن للنص الواحد أن يقرأ قراءات مختلفة ، وأن يحمل دلالات غير محدودة ، وأن يدخر لكل قارئ جديد نصيبا من الدلالة ، ليس عن طريق بؤرة الوصف وحدها ، ولكن عن طريق كل الوظائف السردية : زاوية الرؤية الخيالية ، والتتابع القصصى ، وبؤرة الوصف .

أساليب الكلام السردى :

سبق القول – عند الحديث عن مفهوم السرد – أن السرد هو : خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له ، حديث من نوع خاص هدفه الاستحضار ؛ أى بعث الحياة فى عالم خيالى مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات ، أو تشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة ، ولما كان السرد خطابا فإنه مثل أى خطاب يرتبط بموقع ، وبمضمون، وبموضوع ، ويكون له وظائف ، وملفوظ – أى كلام يتفوه به السارد – وقد تحدثنا عن الموقع السردى خلال حديثنا عن الراوى والسارد والعاكس ، وتحدثنا عن المضمون والموضوع فى السرد ، وتحدثنا عن الوظائف السردية الثلاث : الرؤية الخيالية ، والتتابع القصصى ، وبؤرة الوصف ، وبقى الحديث عن السرد باعتباره ملفوظا ، أو كلاما مقولا ؛ أى باعتباره رسالة لغوية .

والحقيقة أن البحث فى السرد من هذا الجانب هو فى جوهره بحث فى اللغة ، وهو

---

(١) سعيد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية . ط دار البحوث العلمية سنة ١٩٨٠ .

أمر جوهرى بالنسبة للدراسة السردية ، بل هو أساسها ومحورها ؛ فالحكاية يمكن أن تعرض فى السينما فيلما ، أو فى التليفزيون ، أو تمثل على المسرح ، لكن الذى يجعل منها رواية هو تحويلها إلى مادة مكتوبة بلغة من اللغات ، وعندما تتحول الرواية إلى مجموعة من الكلمات والجمل والفقرات فإنه لا ينظر إلى شىء آخر غير هذه اللغة عند فهمها وتحليلها ، فكل شئ فى الرواية ، سواء الأشخاص ، أم الأفعال أم الأفكار ، يتحول إلى كلمات وجمل ، فالشخص فى الرواية ليس إلا كلمة مكونة من حروف ، وليس كائنا فاعلا تجرى فى عروقه الدماء الحقيقية ، والأفكار فى الرواية ليست إلا دلالات مستنبطة من تجاور مجموعة من الجمل ، والأحداث فيها ليست إلا مجموعة من الجمل الفعلية التى فعلها ماض أو مضارع أو أمر . إن اللغة فى الرواية مثل الألوان فى اللوحة الفنية ومثل الأضواء فى السينما ، فالناس فى الحياة عندما تبرز صورهم فى اللوحة الفنية يتحولون إلى مجموعة من الألوان ، وعندما يظهرون فى السينما يتحولون أيضا إلى حزمة من الأضواء ، وكذلك فى الرواية يتحولون إلى مجموعة من الكلمات .

خصائص اللغة السردية :

اللغة السردية بنية قولية دالة على بنية أخرى قولية ، وحركية ، وفكرية ، وعاطفية ، وهذه البنية القولية الدالة مع البنية الأخرى القولية والحركية والفكرية (أى الصورة السردية) تشكلان وحدة فنية رامزة أو دالة هى الرواية ، وتحديد اللغة السردية بأنها بنية يقصد به ارتباطها بهيئة قولية مكونة من (موقع) و (سارد) . ويقصد بها ترابط جزئياتها وتكاملها .

وقد درج الباحثون على وصف اللغة السردية بناء على الأشكال التى تنشأ من العلاقة بين السارد والموضوع المسرود – أى الحركات والأقوال والأفكار والصفات – حيث حصروا الأشكال الأسلوبية الناتجة عن هذه العلاقة فى صيغتين ، اقتبسوهما من تفريق أفلاطون بين التاريخ والدراما .

الصيغة الأولى تعتمد على حكى الأحداث والأقوال على لسان راو سارد ، يصوغ الموضوعات كلها بصوته هو ، ولا يدع أى شخصية تبوح للقارئ صراحة بما تريد ،

فكل شيء يقوله الراوى السارد فقط ، وصورته هى الصورة الوحيدة التى يتخيلها القارئ خلال السرد ، وصوته هو الصوت الوحيد الذى يسمعه .

والصيغة الثانية هى صيغة السرد المشهدى ويعتمد على إفساح المجال أمام الشخصيات كى تقول مباشرة إلى القارئ دون تدخل من الراوى [1] .

الأول أسلوب المؤرخ ، والثانى أسلوب المسرحى ، وهذا التقسيم يكشف عن الجذور الأولى للفن الروائى ؛ فالرواية سليلة التاريخ ، وأساس أسلوبها هو السرد الخالص المعتمد على تتبع الأخبار ونقلها وتوثيقها ومحاولة الإقناع بها ، وعندئذ تكون الصدارة للمؤرخ أو (الراوى – السارد) ، ولا يرى القارئ إلا صورة هذا المؤرخ وهو يحكى عن أحداث نمت إلى علمه أو شاهدها ، يحكيها بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، أحداث كانت قد حدثت فى الماضى وهو اليوم يستعيد ذكرها لينقلها إلى القراء، وإذا تضمنت هذه الأحداث كلاما أو أفكارا فإنما يصوغها هو بكلامه أو ينقلها فى إطار حديثه السردى ، وإذا سمح للقارئ أن يسمع قول إحدى الشخصيات فلا يسمح له أن يعيش زمانها ، فليس هناك زمان حقيقى إلا زمان واحد يمكن التصديق فى وقوعه هو زمان الحكى فقط ، أما أزمنة الفعل فقد عفا عليها الزمن ، ولم يعد هناك مصدر لمعرفتها إلا فم الراوى فحسب .

إن هذا التقسيم الثنائى للغة السردية فى القصة إلى (سرد) و (عرض) كان كافيا وملائما للأشكال القصصية القديمة اليسيرة التركيب ، يوم أن كانت للحكايات والسير والأقاصيص تروى شفاهة على لسان راو أو حاك ، أما فى الرواية الحديثة فقد بدأ السارد يتعامل مع صيغة الفعل تعاملا خاصا ، بحيث يجعل هذه الصيغة تدل على أفعال تقع ، وليس على أحداث كانت قد وقعت [2] وتخلى السارد عن الارتباط بالراوى وأصبح يرسم عالما خياليا عن طريق الخطوط والألوان والظلال فى هيئة قد تعبر وقد تصور وقد تشيد لكنها لا تنتقل .

---

(١) إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانيين الروس . ص١٠٧ ، أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص٢٢٥ . سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، ص١٧٣ .

(٢) استخدم هنا كلمة (الفعل) للدلالة على ما يصدر عن الشخصيات الواقعية من حركة ترتبط مع سائر أفعالها فى الرواية بروابط سببية ، وأما كلمة (الحدث) فأقصد منها كل حركة أو سلوك يقع فى الرواية دون أن يعنى بربطه بأية روابط سببية .

لقد حاول السارد في الرواية الحديثة أن يعوض اللغة السردية ما فقدته عند تحولها من السرد الشفوى فى الملاحم والسير الشعبية إلى السرد المكتوب ؛ لأن السرد المنطوق كان أكثر ثراء وحيوية ، شأن اللغة المنطوقة عموما ، بسبب قدرة السارد الحقيقى الناطق على إضفاء جزء من حضوره على ما يسرده من أحداث ، مثل التعبير بوسائل أخرى غير اللغة ، كتعبيرات الوجه ، ونغمات الصوت ، وحركات اليدين والرأس والعينين ، وغير ذلك من الإشارات التى تحول السارد الراوى إلى نصف ممثل ، والتى تجعل المتلقى لا يسمع بأذنيه فقط ، بل يسمع ويرى ، وأحيانا يشارك المستمعون الراوى فى سرد الأحداث كما فى السامر الشعبى ، ومن ثم كان السرد الشفوى أكثر تأثيرا وتشويقا، أما السارد الحديث فى مجال الرواية فقد وجد نفسه أمام لغة ميتة ملساء لا حرارة فيها ، هى لغة الكتابة ، لغة الخط ، وليس لغة الصوت ، كما فقد السارد الحديث أكبر سند كان الراوى القديم يتكئ عليه فى الإقناع ، وهو حسن النية الذى يدفع المستمعين إلى تصديق ما يقول ، بل إن السارد الحديث قد حيل بينه وبين جمهوره ، فهو لا يعرف هذا الجمهور ، ولا يجلس إليه كما كان يفعل السارد القديم ، إنه يقدم عمله لجمهور مجهول المكان والزمان والطباع .

حاول السارد الحديث أن يعوض كل ذلك بعدد من الوسائل ، منها : أنه بدأ يجعل الشخصيات تطل برأسها متجهة إلى القارئ مباشرة من خلال كلامها أو حركاتها أو أفكارها ، وجعل للسارد موقعا مستقلا عن الراوى ، وقصر السرد على مجرد التقديم أو تجسيم الحركات والأصوات والأفعال ، ومن ثم اختفى دور (السارد الراوى) القديم ، أو كاد يختفى من كثرة الروايات الحديثة ، وأصبحت الأحداث منظورة من خلال عدد من المرايا أو العواكس المحايدة ، وبدأ السارد الحديث يقلل من الاهتمام بالأحداث ويكثر من الأحاديث والأفكار ، حتى غدت الرواية الحديثة أقوالا وأفكارا ، ولا تحتوى إلا على قدر قليل من الأحدث أو الحركات ، كل ذلك ليعوض عن طريق النص ما فقدته شهادة السارد لجمهور السامعين والاتصال بهم والتعامل معهم بصورة مباشرة .

وعلى هذا فإن السرد فى الحكايات القديمة (الشفوية) كان أقرب من الجماهير وأقرب كذلك من فنون العرض ، من حيث تلقيه ؛ لأنه كان يؤدَّى ولا يُقرأ . أما

أسلوبه فبخلاف ذلك ؛ لأن الراوى السارد يظهر فيه متربعا على عرش الأحداث ، محتكرا لإفشاء أسرارها التى لا يعلمها أحد سواه ، وكان السرد فى الرواية الحديثة أقرب إلى أسلوب العرض من حيث تركيبه الداخلى ؛ لأنه فقد حيوية الأداء وفقد مشاركة الجمهور له . وعلى هذا فإننا يمكن أن ننظر إلى ما حدث من تطور على أسلوب السرد فى الرواية الحديثة على أنه مجرد إعادة للتوازن ، ومحاولة للتأقلم مع المستجدات .

ولقد حمل الجانب اللغوى النصيب الأكبر من الأعباء التى خلفها تقلص الأحداث فى الرواية المعاصرة ، ولم تجد اللغة السردية بُدًّا من الاستعانة بالوسائل العصرية التى حلت محلّ الوسائل الدعائية القديمة ، مثل التقنيات السينمائية فى العرض ، وأساليب الدعاية التليفزيونية والصحفية ، والطرق المبتكرة فى الإخراج المسرحى ، وغير ذلك .

والحقيقة أن اللغة ذاتها تحمل إمكانات ضخمة ، سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة ، بحيث يمكن للسارد من خلال استخدامها التعبير عن أكثر الحركات والأفكار والأحاسيس خصوصية ودقة ، بل إنها أقدر على صياغة الأحداث والمواقف الروائية من السينما واللوحات الفنية ، والدليل على ذلك أن الأفلام التى أخذت من روايات أخفقت فى تجسيم الصور الجمالية والاستعارات والوسائل التعبيرية الأخرى الموجودة فى سرد هذه الروايات ، أو لاقى المخرجون عناءً كبيرا فى تصويرها وتحويلها إلى صور متحركة [1] ، بل إننا نميل إلى أن هناك روايات يصعب تحويلها إلى أفلام سينمائية إلا إذا تغيرت صيغتها بصورة تخل بكيانها الأدبى ، كما هو الحال فى الروايات النفسية ، أو الروايات ذات المحتويات الفكرية التى تكاد تختفى منها الأحداث ؛ فرواية مثل (الحداد) ليوسف القعيد ، تقتصر على حدث واحد هو مقتل (منصور أبو الليل) ، وسائر الرواية عبارة عن أبعاد نفسية ورؤى داخلية لوقع هذا الحدث على أربع شخصيات فقط ، ورواية مثل (موسم الهجرة للشمال) للطيب صالح تقوم الأساليب اللغوية فيها بدور لا يقل عن دور الأحداث والشخصيات ، إن لم يكن أكثر منه أهمية ، وكذلك أكثر روايات محمد عبد الحليم عبد الله ويحيى حقى .

---

(١) انظر : هاشم النحاس : نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

إنه يمكن للسارد أن يستخدم الإمكانات المتاحة فى اللغة المكتوبة بكل مستوياتها مثله مثل الشاعر أو كاتب المقالات الأدبية :

١ — فعلى المستوى الإملائى مثلا ، يمكنه أن يستخدم علامات الترقيم ، للدلالة على التنغيم الصوتى ، أو التنضيد النطقى للغة ، أو يستخدمها استخداما مضطربا ، أو يهملها ، بغية الإيحاء باضطراب القول والفكر المتفجر من باطن الشخصيات ، وكثيرا ما يأتى هذا فى روايات تيار الوعى ، وقد يستخدم اضطراب علامات الترقيم ، وكذلك اضطراب التركيب النحوى للتعبير عن اضطراب الحياة ، وخلوها من المنطقية المنتظمة ، كما هو الحال فى روايات (آلان روب جرييه) و (بيكت) .

كما أن الرواية يمكن أن تستخدم إمكانات إملائية متعددة ، مثل استخدام الحروف المائلة فى الكتابة ، ومثل استخدام الأقواس وأحجام الحروف والألوان المختلفة وترتيب السطور واتجاهها ، ومثل استخدام الأخطاء الإملائية للتعبير عن صوت شخصية من الشخصيات ، أو للتعبير عن لهجة طائفة من الطوائف، وذلك مثل الأحاديث المسوقة على لسان رجل الثغ أو فأفأء أو تأتاء ، أو الأحاديث المسوقة على لسان يونانى يتحدث العامية المصرية ، أو على لسان هندى يتحدث العربية الفصحى ، أو غير ذلك .

٢ — وعلى مستوى الألفاظ يمكن للسارد أن يختار معجمه من الألفاظ المبسطة أو من الألفاظ المركبة ، من الكلمات الفصيحة أو من الكلمات العامية ، من الألفاظ الوصفية المحايدة أم من الألفاظ التقويمية ، من الألفاظ الدالة على العموم أو الألفاظ الدالة على الخصوص ، من الألفاظ الغريبة أو من الألفاظ السوقية ، من الألفاظ ذات الدلالة الفيزيقية أو ذات الدلالة السيكولوجية أو ذات الدلالة التجريدية المعنوية ، من الألفاظ الجامدة أو الألفاظ المشتقة ، من الألفاظ العربية أو المولدة أو الداخلية أو المعربة .

كما يمكن للسارد أيضا أن يختار الصيغ اللغوية التى يرتبها بالكثافة التى تتلاءم مع أسلوبه ، فيجعل الغلبة للأسماء أو للأفعال أو للحروف ، كما أنه قد يغلب فرعا من فروع الأسماء على سائرها ، كأسماء الإشارة ، أو العلم ، أو الضمائر ، أو الأسماء الموصولة ، أو أسماء المكان ، أو الزمان ، أو الآلة ، أو التفضيل ، وقد يؤثر استخدام

صيغة واحدة أو أكثر من كل فرع ، كأن يكثر من استخدام الضمائر المنفصلة على حساب الضمائر المتصلة أو المستترة ، أو يستخدم ضمائر الغائب أكثر من استخدام ضمائر المتكلم ، وقد يغلب نوع من الأفعال على نوع آخر ، كأن يستخدم الأفعال الثلاثية أكثر من استخدامه الأفعال الرباعية أو الخماسية أو السداسية ، أو يستخدم المجرد أكثر من استخدام المزيد ، أو إحدى صيغ المجرد أو إحدى صيغ المزيد ، وقد يغلب الماضي على المضارع أو الأمر ، وقد يغلب الجامد على المشتق أو العكس ، أو المجهول على المعلوم ، أو اللازم على المتعدى ، مثل ذلك أيضا بالنسبة للحروف ، فقد يكثر من حروف العطف أو حروف الجر أو حروف النفى أو حروف الشرط ، وقد يغلب أحد حروف العطف على الآخر ... وهكذا .

٣ – وعلى المستوى النحوى يمكن للسارد أن يختار بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية وأشباه الجمل ، وأن يتصرف فى طرق الإسناد ؛ أى فى كيفية الارتباط بين المسند والمسند إليه ، كما يمكنه أن يتصرف فى اختيار ركنى الإسناد ومتعلقات الفعل ، ويمكنه كذلك أن يفاضل بين الجمل التامة والجمل الناقصة ، بين التراكيب المطردة والتراكيب الشاذة ، أو التراكيب الخاطئة ، بين الجمل الطويلة المحشوة بالتوابع والأحوال والمفاعيل والظروف والجمل القصيرة ، بين الجمل التى لها محل من الإعراب والجمل التى لا محل لها من الإعراب ... وغير ذلك .

٤ – وعلى مستوى النظم يتاح للسارد أن يتخذ العلاقات التى تربط بين الجمل بحيث يجعل الجمل موصولة أو مفصولة ، ويمكنه أيضا أن يختار من أنواع الفصل ما يشاء : كمال الانقطاع أو كمال الاتصال أو شبه كمال الانقطاع أو غير ذلك ، كما يمكنه أن يكثر من استخدام الجمل الخبرية أو الإنشائية ، أو من استخدام الجمل المثبتة أو الجمل المنفية ، الجمل المطردة أو الجمل التى تحتوى تقديما وتأخيرا ، الجمل التامة أو الجمل الناقصة ...إلخ .

٥ – وأخيرا على مستوى الصور يمكن للسارد أن يسير حسب الخط السوى المعيارى للوضع اللغوى للألفاظ والجمل ؛ فيستخدم اللفظ فيما وضع له والتركيب

حسب اطراده وجريانه على ألسنة العرب ، وقد يستخدم الألفاظ فيها لم توضع له فيسمى الأشياء بغير مسمياتها ، كأن يسمى الجندى أسدا والسياسى ثعلبا ، وقد يجمع بين كلمتين بعلاقة غير مألوفة ، كأن يجعل كلمة (الذئب) فاعلا للفعل (خطب) أو الفعل (تكلم) ، وقد يستخدم التراكيب استخدامات خاصة تكسر رتابة العرف ، فتنشأ نتيجة لذلك الاستعارات والكنايات والمجازات والانحرافات النطقية وأشكال متعددة من الإيحاء والتصوير والرمز ، كل الإمكانات الشعرية التصويرية يمكن للسارد أن يستخدمها حتى الموسيقا والتنغيم ، فى سبيل إظهار رؤيته وإبراز صوته أو أسلوبه الذى يخصصه ويجسم موقعه .

يمكن للسارد أن يستخدم هذه الإمكانات المتاحة فى كل الطبقات السابقة ، كما يمكن للدارس أن يصف اللغة السردية فى رواية ما أو لغة سارد معين عن طريق رصد المرات التى يتكرر فيها أحد الاختيارات اللغوية أو الأسلوبية ، وموازنته بعدد تكرار الأشكال البديلة له . وقد أمدت الدراسات الأسلوبية الغربية هذا المجال من الدراسة النصية بعطاء جم من الأدوات وأساليب التحليل وطرق استخدام الإحصاء والرسوم البيانية .

جميع هذه الإمكانات الكامنة فى طبقات القول اللغوى ، والتى يمكن أن يستخدمها السارد ، هى إمكانات متاحة لأى قول آخر ، فقد تحتوى رسالة أو خطبة أو مقالة أدبية أو صحفية أو قصيدة على كل هذه الطبقات أو بعضها ، والكاتب الصحفى أو الخطيب أو الشاعر يختار الأسلوب الذى يشاء من كل طبقة منها ، ومع ذلك لا يتحول كلامه سردا ؛ لأن الذى يجعل من السرد سردا ليس استخدام هذه الأساليب اللغوية ، بل فى تسخير هذه الأساليب لخدمة مستوى أعلى هو (الصورة السردية) ، هذه الصورة السردية ، عبارة عن بناء خيالى مكون من : أشخاص ، وحركات ، وهيئات ، وصفات ، وأحوال ، وأزمان ، وأماكن ، وأقوال ، وأفكار ، ولهجات ، وأصوات . أما الرسالة والقصيدة الغنائية والخطبة وغيرها من أشكال القول فتعتمد على هذه المستويات فحسب فى التعبير عن المضمون ، ولا تتطلب وسائط أخرى .

من ثم حفت اللغة السردية بعدد من الصعوبات التي زودتها بخصائص تميزها عن غيرها ، من هذه الصعوبات :

- أن الصورة السردية المستحضرة عن طريق السرد ، تحتوى على شخصيات ، وهذه الشخصيات ليست صامتة ، بل لها ألسنة تتحدث بها ، ولها أقلام تكتب بها ، وأى شخصية منها تستطيع أن تكتب رسالة ، أو تنشد قصيدة ، أو تكتب رواية فيها سرد ، أو قصة قصيرة ، وكل واحدة من هذه الشخصيات يمكنها أن تستخدم جميع المستويات الأسلوبية التى يستخدمها أى شاعر أو كاتب رسائل ، أو أى روائى فى الحياة المعيشة ، نتيجة لذلك ، ينشأ ازدواج بين صوت السارد ولغته ، وهذه الأصوات ، بين اختياره الأسلوبى واختيارها هى ، بين لغته هو ولغتها هى ، بين سرده هو وسردها هى .

- الصعوبة الثانية تنشأ من أن كل نوع أدبى تنتجه هذه الشخصيات — أو ينتجه غيرها — له استخدام خاص للألفاظ ، والتراكيب ، والصور ، هذا الاستخدام يمنحها قيمة خاصة عند وجودها فى هذا النوع ، وتفقد هذه القيمة إذا استخدمت فى نوع أدبى آخر ، وبهذا فإن الرواية تزدحم بالأنواع الأدبية التى تنتجها الشخصيات ؛ ففى الرواية ترى الشعر والقصص والمحاورات والرسائل والوثائق والكتب ، وكل واحد من هذه الأنواع له لغته وله أسلوبه ، كما أن السرد الروائى الذى يجمع شمل كل هذه الأنواع له لغته أيضا وله أسلوبه ، ومن هنا كان كل لفظ وكل تركيب يرد فى هذه الأشكال خاضعا لسطوة أسلوبين فى وقت واحد : أسلوب السرد ، وأسلوب النوع الأدبى الذى سيق فيه ، وهذه الخصيصة هى التى أطلق عليها باختين مصطلح (الصوغ البارودى) أو (الأسلبة) (parodisation) [1] .

- أما الصعوبة الثالثة فتنشأ من أن اللغة السردية فى الرواية المعاصرة لا يقصد بها مجرد الإخبار عن العالم المصور ، كما فى لغة النص التاريخى ، أو لغة السرد فى القصص القديمة ، بل يقصد بها تجسيم العالم الخيالى ، واستحضاره ؛ أى بعث الحياة فيه من جديد ، وهذا يحتم عليها أن تتوسل بالتعبير الحسى والتصويرى .

---

(١) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، ص٢٨ .

لقد واجه السرد فى الرواية المعاصرة هذه الصعوبات ، وأثمرت مواجهته لها العديد من الخصائص المتعلقة بالفعل السردى وبأساليب الوصف من ناحية ، وبطرق تفاعل صوت السارد وأصوات الشخصيات فى استحضار الأقوال والأفكار من ناحية ثانية ، وبطرق التفاعل بين أسلوب السرد والأساليب الأخرى المتضمنة فى السرد من ناحية ثالثة .

صيغة الفعل السردى :

من الملاحظ أن أوضح التغيرات التى طرأت على لغة السرد فى الرواية المعاصرة ، يكمن فى التحول عن صيغة الماضى الدالة على حدوث الحدث وانقطاعه فى الزمن الماضى إلى صيغة دالة على تجدد الفعل أو استمراره فى الزمان الحاضر ، أو صيغة مفرغة من الزمان ، فقد تحول الفعل السردى من الصيغة التاريخية القائمة على نقل الأخبار من الزمن الماضى إلى الزمن الحاضر ، نقلا يعتمد على الإمساك بالجوهر التجريدى للحدث = تحول إلى صيغة تعمل على إدراك الفعل فى الحاضر إدراكا حسيا ، وتجسيم الإحساس بالخبرة الزمانية ، وقضية الإدراك الحسى هذه هى القضية الجوهرية فى الفن ، وفى السرد الروائى خاصة ، فبالإدراك الحسى يمكن نقل الفعل ونقل الإحساس المعاصر له ، فى جميع أبعاده المادية التى تدركها الحواس ، وبكل تفصيلاته وظروفه وملابساته وخصوصياته الدقيقة ، فلم يعد يكفى أن ينقل السارد إلى السامع حكما لغويا تجريديا عما حدث ، كأن يقول مثلا (جلس) أو (وقف) أو (حكم) ، وإنما لا بد من جعل القارئ يشهد ما وقع بحواسه وأحاسيسه ؛ فجلوس شخصية غير جلوس شخصية أخرى ، بل إن جلوس الشخصية مرتين يختلف فى كل مرة عن الأخرى ، ومع ذلك نطلق على كل هذه الحركات كلمة (الجلوس) فحسب ، من ثم يمكننا أن نقول : إن السرد القديم كان إخبارا ، بينما السرد الحديث فى الرواية المعاصرة أصبح شهادة وخبرة ومعاينة خيالية ، بل أصبح تشييدا معاصرا لصورة خيالية حية يعيش القارئ بين ربوعها ، ومظهر هذا التغير يتبدى فى صيغة الفعل السردى .

والحقيقة أن صيغة الفعل السردى بل صيغة الفعل عموما وطريقة دلالتها على الزمان وعلى الحدث أو الفعل لم تحدد معالمها التحديد الكافى فى النحو العربى أو الصرف أو المعاجم العربية حتى الآن ، فقد استقر لدى النحاة ولدى اللغويين القدماء

عدد من التصورات التى تحولت إلى مسلمات ، من هذه التصورات : أن « الفعل أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع » [١] . وقد فهم النحاة واللغويون من تلك العبارة السابقة التى وردت على لسان سيبويه ، فهما ولد فى أذهانهم عددا من التصورات التى تحولت أيضا إلى مسلمات اتفقوا جميعا عليها ، وإن لم يصرحوا بها لاشتهارها ، مثل اتفاقهم على أن صيغة الفعل الماضى هى التى تدل على الزمان الماضى ، وصيغة الأمر هى التى تدل على المستقبل ، وصيغة المضارع هى التى تدل على الحال ، أو الاستقبال ، ومثل اتفاقهم أيضا على ارتباط صيغ هذه الأفعال الثلاثة بالأزمان الثلاثة : الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ؛ إذ لم يتصوروا أبدا وجود فعل خال من الزمان ، ومثل اتفاقهم على أن كل فعل من هذه الأفعال لا يدل إلا على زمان واحد فى وقت واحد ، وقد كانت هذه التصورات وليدة اتصال النحو العربى بعلوم المنطق والكلام والفلسفة ، أكثر من كونها وليدة اتصاله بالأساليب العربية ، مما عمل على نشوء فجوة بين القاعدة النحوية الخاصة بالفعل وبين الاستخدامات المتطورة لصيغة الفعل فى النصوص العربية [٢] .

فبينما كان النحو العربى يعتمد على أن صيغة الفعل فى ذاتها هى التى تقوم بالتعبير عن الزمان ، كان الاستعمال الفعلى العربى يجرد الصيغة الصرفية للفعل من الدلالة على على الزمان ، وقد تنبه النحويون المحدثون إلى هذه الظاهرة مما دفع واحدا من هؤلاء النحويين المعاصرين إلى القول : « إن الصيغ فى اللغة العربية تخلو من الدلالة على زمن فى المستوى الصرفى » [٣] .

---

(١) سيبويه : الكتاب . تحقيق عبد السلام هارون ط الخانجى بالقاهرة ، جـ١ ص١٢ .

(٢) توجد مثل هذه الفجوة أيضا بين العبارة السردية المعاصرة ووصف العبارة فى النحو التقليدى ، فالنحو العربى يصف عبارة مضبوطة معربة ، بينما العبارة السردية فى الرواية المعاصرة أهملت الضبط ، مما جعلها تعتمد على بدائل أخرى فى بيان أركان الجملة ، مثل التخلص من التقديم والتأخير ؛ لأنه يؤدى إلى اللبس فى غياب الحركات الإعرابية ، ومثل الاعتماد على ترتيب الكلمات فى بيان الفاعل والمفعول ، وغيرهما ، ومال الاعتماد على المعانى المعجمية للكلمات، بدلا من الاعتماد على الدلالات النحوية التى كان لها نصيب الأسد فى العبارة العربية القديمة ، ومثل الاعتماد على التنغيم الصوتى الذى تبرزه وسائل جديدة كانت غائبة عن النحاة القدماء ، مثل علامات الترقيم ، وغير ذلك من الملامح التى تكشف عن تطور العبارة السردية أحيانا إلى الدرجة التى جعلتها خارجة عن إطار الوصف النحوى التقليدى .

(٣) مالك يوسف المطلبى : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ ص٨٢ .

وبينما كان النحاة العرب لا يتصورون وجود صيغة فعلية واحدة دالة على زمانين فى وقت واحد – تأثرا بالمنطق الأرسطى الذى يعتمد على استحالة وقوع الحدث الواحد فى زمانين مختلفين ، وكذلك استحالة وقوع الحدث الواحد نفسه فى مكانين مختلفين فى وقت واحد – كانت العبارات العربية تؤدى دلالات يفهم منها خلاف ما وصفه النحاة ؛ إذ كانت العبارات السردية وما تزال تحتوى على أفعال دالة على الزمان الحاضر والزمان الماضى فى وقت واحد ، أو على الزمان الحاضر والزمان المستقبل فى وقت واحد .

وبينما كان النحاة القدماء لا يتصورون فعلا خالياً تماما من الدلالة على الزمان ، نجد الكثير من العبارات العربية التى فرغ فيها الفعل من الدلالة على وقوع الحدث أصلا أو أى معنى زمانى ، مثل الفعل المضارع فى الجمل الآتية : (الأسد يأكل اللحوم) ، (الزرافة تأكل العشب) ، (تبت يدا أبى لهب وتب) ، (قد أفلح المؤمنون) ، (فلا نامت أعين الجبناء) . وقد كثر هذا النوع من الأفعال فى السرد القائم على التخلص من الزمان أو الهروب من وطأته ، مثال ذلك قول يوسف القعيد فى رواية البيات الشتوى : « يصل الرجال إلى بيوتهم يتبولون فى الحوارى أمام البيوت ، يدخلون بيوتهم ، وفى الزرائب يطمئنون على بهائمهم ، يضعون لها العلف فى المزاود ، وفى حجرات نومهم يخلعون ملابسهم ويرتدى الرجل منهم جلبابا قديما على اللحم ينام به ، وفى حجرات نومهم يقضون أوقاتا راعشة ، لحظات نادرة ينسون فيها كل الأشياء ، يتحسسون الأجساد البضة الناعمة ، يعيشون لحظات فى حلاوة الشهد ، يقولون كلمات ملساء ، ويشربون رحيق نسائهم ، يتحسسون بألسنتهم المشققة خدود رفيقات العمر فى رقة وحنان ، إنهم يبذرون الأرحام أطفالا شوهتهم مرارة الأيام وقسوتها ، وشكل الصبر ملامح وجوههم »[1] . ففى هذه الفقرة نجد ستة عشر فعلا مضارعا ، وفعلين فقط فى صيغة الماضى ، وكل هذه الأفعال لا تدل على ارتباطات زمانية خاصة ، وإنما تدل فقط على حالات تحدث ، الناس من عادتهم أن يفعلوا ذلك فى القرية ، لكن متى فعلوا ؟ لم يشر الكاتب إلى ذلك .

---

(١) يوسف القعيد : البيات الشتوى . ط مدبولى د. ت ، ص١٨ .

على وجه الإجمال يمكن القول : إن صيغة الفعل السردى قد شردت من بين أصابع الوصف النحوى أو الصرفى فى القواعد العربية ، وأن ما كان يعتقده النحاة القدماء من اختصاص هذه الصيغة بالتعبير عن الزمان وعن الحدث اختصاصا قائما على اللزوم والاستقلال بالوظيفة أصبح الآن عرضة للجدل وإعادة النظر ، وبخاصة بعدما طرأت على لغة السرد هذه الأساليب المبتكرة والمتنوعة .

كيف تعبر اللغة السردية إذن عن الزمان أو الحدث أو الفعل ؟ وما دور صيغة الفعل السردى فى ذلك ؟

استحضار الأفعال والأزمان :

إن عدم استقلال صيغة الفعل السردى – فى مستواها الصرفى – بالدلالة على الزمان ، لا يعنى عدم جدواها فى إفادة الدلالة عليه على الإطلاق ، بل يعنى أنها لا تفيد هذه الدلالة منفردة ، وإنما تفيدها من خلال مستويات أخرى ، مثل النحو أو النظم .

ولعل أبرز ظاهرة يمكن أن نرصد من خلالها نمط الدلالة الزمانية والفعلية فى لغة السرد – ويمكن من خلالها أيضا إيضاح الدور الذى تقوم به الأفعال السردية فى تشييد هذه الدلالة – هى تلك الظاهرة التى لا نجد لها مصطلحا أوفق من كلمة (الإسناد) ؛ فعن طريق هذا الإسناد تتحول الدلالة الفعلية والزمانية للفعل تحولا جذريا ، وتقف جميع الوحدات الدالة على الأزمان وعلى الأحداث أو الأفعال فى العبارة السردية على قدم المساواة مع الفعل ، وعن طريق الإسناد أيضا تتفاعل الدلالات وتتجاذب ، فإذا اجتمع فى عبارة واحدة مثلا أداتا نفى ، فإننا نجد واحدة من الأداتين تتغلب على الأخرى فتنفيها فيتحول معنى العبارة كلها من النفى إلى الإثبات ، ومثل ذلك أيضا التوكيد والطلب والإخبار ، فإذا كانت هناك جملة خبرية وأخرى إنشائية متداخلتان عملت الخبرية فى الإنشائية فحولت العبارة كلها خبرا ، أو عملت الإنشائية فى الخبرية فحولت العبارة كلها إنشاء ، وذلك مثل العبارتين التاليتين : (قال : من أنت ؟) . (من قال لك ذاك ؟) فالأولى جملة خبرية احتوت استفهاما ، والثانية استفهامية احتوت خبرا ، وعلى هذا فإنه يجوز أن تصاغ العبارة الأولى بشكل خبرى خالص ؛ كأن تقول : (سألنى عن هويتى) .

ومثل ذلك أيضا يحدث بالنسبة للدلالة على الزمان ، بل إن ظاهرة الإسناد التى نتحدث عنها الآن أوضح فى الدلالة على الزمان منها فى الدلالة على الأفعال ، لكننا نود الإشارة – قبل أن نتمادى فى الحديث عن الإسناد الزمانى – إلى أننا هنا لن نتقيد بتحديد سيبويه لمفهوم مصطلح الإسناد فى إطار المسند والمسند إليه : والذى حصره فى الفعل و الاسم أو فى الاسم والاسم ، أو فى ارتباط طرفى الإسناد ارتباطا يتوقف فيه كل طرف على الآخر ، وإنما سوف نفيد فقط من روح فكرة الإسناد فى مجملها ، ونسترشد بجوهرها القائم على بناء أجزاء الكلام بعضها على بعض ، وتوقف معانيها على تحديد موقعها ، وعلى علاقة بعضها بالبعض الآخر قوة وضعفا ، سيطرة وخضوعا .

يعتمد الإسناد فى السرد على أن الصيغ الدالة على الزمان السردى تقدم مجالا فسيحا من الزمان لا تتحدد معالمه إلا برصد نقطة تكون بمثابة المركز المفترض الذى تتحدد على أساسه جميع النقاط الموجودة على الساحة اللامتناهية للفضاء الزمانى والمكانى للأحداث ، ولن تجدى النظرية الفلسفية التقليدية القائمة على قياس الفضاء الزمانى عن طريق الأبعاد الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل ، فى هذا المجال ، إذ أين يقع هذا الحاضر نفسه الذى يقال إن الماضى ماض على أساسه ، أو أن يقال عن المستقبل إنه مستقبل بالنسبة له ؟ أهو حاضر حدوث الفعل ؟ أم حاضر تذكره ؟ أم هو حاضر صياغته ؟ أم حاضر الوعى به ؟ أم حاضر قراءته ؟ إن البحث عن النقطة التى تحدد على أساسها أزمان الأحداث فى الرواية يشبه بحث (ديكارت) عن نقطة ارتكاز واحدة يعول عليها فى إثبات الوجود .

والحقيقة التى لم يعرها النحاة اهتماما كبيرا أن الفعل السردى الواحد يحتوى زمانين وحدثين فى وقت واحد ؛ أى أنه ذو تركيب إسنادى ، كل فعل – سواء أكان ماضيا أم مضارعا أم أمرا – يحتوى على زمان حاضر ، هو زمان ؛ أى الزمان الذى يحدث فيه فعل القول وفعله وعلى زمان آخر ماض أو حاضر أو مستقبل هو الزمان الذى وقع فيه الحدث ، وهذا الزمان الآخر لا تتبين دلالته إلا من خلال معرفة النسبة أو العلاقة بين زمانه وزمان القول ؛ لأن القول نفسه يمكن أن يكون تابعا زمانيا لقول آخر ؛ أى من

الممكن أن يعتبر فى ذاته فعلا ، وهذا القول الآخر قد يكون تابعا لقول آخر ، وهكذا .. تتذبذب نقاط الإسناد ، وينشأ عن تذبذبها تذبذب الدلالة الزمانية وضبابيتها ، لكن الفعل على أية حال لا ينفك عن احتوائه على هذين الزمانين .

على أن النحويين أنفسهم أدركوا طرفا من هذه الحقيقة فى بعض تحليلاتهم ؛ ففى معرض حديثهم مثلا عن نصب الفعل المضارع بعد (حتى) فى مثل قول الله تعالى : ﴿ قَالُواْ لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَٰكِفِينَ حَتَّىٰ يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَىٰ ﴾ [٩١ طه] ، وقوله تعالى : ﴿وَزُلْزِلُواْ حَتَّىٰ يَقُولَ ٱلرَّسُولُ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَعَهُۥ مَتَىٰ نَصْرُ ٱللَّهِ﴾ [من الآية ٢١٤ البقرة] يتحدثون عن زمانين اثنين للفعل (نبرح) وزمانين اثنين للفعل (يقول) ؛ ففى الآية الأولى نرى أن رجوع موسى يمكن أن يقاس بناء على زمن التكلم الصادر عن بنى إسرائيل ، أو بناء على زمن المغادرة أو الإقلاع عن عبادة العجل ، ولما كان هذا الرجوع عن عبادة العجل مستقبلا بالنسبة إلى الزمانين أوجب النحاة النصب فيه أى الفعل "نبرح" ؛ لأن شرط وجوب النصب أن يكون الفعل دالا على الاستقبال ، أما فى الآية الثانية فإن الفعل (يقول) ماض بالنسبة لزمن الإخبار، مستقبل بالنسبة لزمن الزلزال ، ومن ثم أجازو فيه النصب والرفع [1] .

فى السرد الروائى نجد وحدات كثيرة دالة على الزمان ، ومنها الفعل ، وهذه الوحدات الزمانية تكون مشدودة ، بل خاضعة لزمان محورى فى أول النص أو فى وسطه أو فى آخره ، هذا الزمان هو محور الإسناد أو ما أطلق عليه (جيرار جينيت) مصطلح : (مستوى الحكى الأول) [2] . وهذه النقطة الإسنادية إن كانت دالة على الماضى صبغت كل الصيغ الزمانية الأخرى الدائرة فى فلكها بصبغة الماضى ، وإذا كانت دالة على الحاضر جعلتها أيضا دالة على الحاضر ، وإن كانت دالة على الاستقبال جعلتها دالة على الاستقبال ، وهذه النقطة الإسنادية نفسها لا تتحدد دلالتها الزمانية إلا بالبناء

---

(١) رغم أن ابن هشام يورد الرفع فى الآية حسب قراءة نافع فى كتابه : مغنى اللبيب عن كلام الأعاريب ، إلا أنه فى قطر الندى وبل الصدى يرى أن النصب أولى لأن (شرطه - كما يقول - أن يكون الفعل مستقبلا بالنسبة إلى ما قبلها سواء كان مستقبلا بالنسبة إلى زمن التكلم أو لا) ابن هشام : قطر الندى وبل الصدى تحقيق محيى الدين عبد الحميد ص٦٧ .

(٢) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ص٩١ .

على زمان التكلم الذى يفترض فيه الحضور أو الآنية .

وللمزيد من التوضيح انظر إلى قول الله تعالى : ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَـٰٓأَبَتِ إِنِّى رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَـٰجِدِينَ ۝ قَالَ يَـٰبُنَىَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا۟ لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَـٰنَ لِلْإِنسَـٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾ [يوسف : ٤ – ٥] . تجد أن الآيتين الكريمتين تحتويان على ستة أفعال ، منها أربعة فى صيغة الماضى، واثنان فى صيغة المضارع ، ونلاحظ أن الفعل (قال) الوارد على لسان يوسف عليه السلام فى مطلع الآية الأولى ، هو الذى يمثل وحدة الارتكاز الزمانى لكل الوحدات الدالة على الزمان فى الآيتين ، فالفعل الآخر (قال) الوارد على لسان يعقوب عليه السلام ، تال فى الزمن لهذا الفعل ، والفعلان (رأيت) و (رأيتهم) ماضيان بالنسبة له ، والفعلان (تقصص) و (يكيدوا) مستقبلان بالنسبة له أيضا .

لكننا لو نظرنا إلى الفعل المحورى (قال) الوارد على لسان يوسف لوجدناه دائرا فى فلك فعل آخر فى الآية السابقة هو الفعل (نقص) فى قوله تعالى : ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ ﴾ ، وهو فعل دال على الحال ، والفعل المحورى (قال) ماض بالنسبة له ، ومن ثم فإن جميع الأفعال الخمسة السابقة دالة على الماضى تبعا لدلالة الفعل المحورى عليه سواء أكانت فى صيغة الفعل الماضى أم فى صيغة المضارع ، بل إن النداء والنهى اللذان يشبهان الأمر فى دلالتها على المستقبل أصبحا ماضيين أيضا .

والنتيجة التى ننتهى إليها :

١ – أن الفعل السردى – إذا دل على حكاية حدث ما – فإنه فى هذه الحالة يحتوى فى داخله على زمانين : أحدهما حاضر ، وهو زمان التكلم ، والثانى ماض أو حاضر أو مستقبل ، وهو زمان الحدث ، وهو أيضا يحتوى حدثين : أحدهما فعل التكلم ، والثانى فعل الحدث نفسه ، وأن زمان التكلم وفعله يعدان بمثابة المعيار الذى يقاس بهما الحدث الآخر وزمانه .

٢ – إذا اجتمعت عدة مقاطع كلامية دالة على الزمان أو على الأفعال – سواء أكانت فى صيغة الفعل ، أم فى صيغة اسم الفاعل ، أم اسم المفعول ، أم النداء ، أم غيرها – فإن

هذه المقاطع تتخذ لها نقطة ارتكاز أو محورًا تستند عليه فى بيان الزمان وفى بيان نوع الفعل أيضا .

وهكذا نرى أن التعبير عن الزمان وعن الأحداث فى الرواية لا تؤديه الوحدات اللغوية الصغيرة ، بل يؤديه الكيان اللغوى السردى بوجه عام ، وأن خلو الوحدات اللغوية الدالة على الزمان من أى محور زمانى محدد يؤدى إلى فقدان السرد كله لموقع الزمان ، ويجعله معلقا دون تحديد ، وهو ما عبرت عنه الروايات الحديثة بالزمان الضائع أو الزمان المفقود . كما هو عنوان رواية (مارسيل بروست) ، وتكنيك الزمان المفقود هذا لا يعمد إلى استحضار الزمان ؛ لأن الزمان ذاته لا يدرك ، وإنما يعمل على تشييد الإحساس بافتقاد الزمان ؛ أى الإحساس بالديمومة وسريان دمائها فى عروق الخبرات الإنسانية ، وعجز الإنسان عن الإمساك بها أو الإحاطة بأبعادها .

* * *

هناك جانب آخر على قدر كبير من الأهمية ، جانب حظى باهتمام النقاد واستحوذ على دراساتهم ، هذا الجانب يتمثل فى أن القول السردى نفسه (فعل) صادر من السارد، وما دام فعلا فلا بد أن يكون له زمان ، وزمانه هذا يقاس بالمدة التى يستغرقها القارئ فى قراءته ، أى الزمان المقيس بعدد الكلمات والأصوات والصفحات . وهذا القول يستحضر أحداثا أو أفعالا ، والأحداث والأفعال أيضا تحتوى على زمان أو على أزمان مختلفة ، وبهذا فإن السرد الروائى جملة يشبه صيغة الفعل السردى ، فى أن كلاً منهما مادة زمانية تستحضر مادة زمانية أخرى . وفى أن كلاً منهما فعل يستحضر فعلا آخر ، وفى أن المستوى القولى ؛ أى المستوى الأول يقوم مقام المعيار أو نقطة السواء أو الارتكاز التى يقاس على أساسها المستوى الثانى .

ومن هنا هجم البنائيون على النص الروائى متخذين من هذه الثنائية مدخلا لتقسيم هذا النص إلى عدد من الأقسام : من حيث طول الزمن المستغرق فى كل من المستويين : القولى والحكائى إلى (مشهد) و (تلخيص) و (توقف) و (قطع) ، ومن حيث تزامن القول والفعل إلى (تزامن) و (رجعات) و (استباق) ، ومن حيث الهيئة إلى (تواتر) و(تعاقب) و (تحول) و (وصف) .

لكن السرد فى كثير من الروايات الحديثة خرج من بين أصابع هذه التقسيمات ، ذلك لأن هذا السرد يلغى زمان الحدث تماما ، ولأن هذه الروايات لا تحكى وقائع وإنما تسرد خبرة ، وتجعل فعل السرد نفسه جزءا من هذه الخبرة ، بل هو الخبرة كلها ، لذلك لم يعد هناك فعل فى الرواية غير فعل السرد نفسه ، ولا يمكن لأى ناقد أن يتكهن بالزمان الذى استغرقته الحكاية فى قصص (فرجينيا وولف) أو قصص (جيمس جويس) لسبب يسير ، وهو أن هذه القصص بلا حكاية ، نعم قد تحتوى أحداثا وشخصيات وزمانا يمكن معرفة اتجاهه ، لكن لا يمكن معرفة حجمه ، وهذه (فرجينيا وولف) تصف طريقة تعاملها مع الزمان بقولها : « اختبر عقلا عاديا فى يوم عادى تجد أن العقل يتلقى آلافا من الانطباعات بين التافهة والخيالية وبين الزائلة والباقية والمحفورة بعمق ، تأتى جميعها من كل اتجاه كسيل منهمر من ذرات لا تحصى ولا تعد ، وأثناء تراكمها وتشكلها فى الحياة لا فرق بين يوم وآخر ، يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء — إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه ، واللحظة الهامة ليست الماضى بل الحاضر ، حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة ويكتب ما يختار ، وليس ما يجب عليه أن يكتب .. فليست الحياة مجموعة من المصابيح ذات تصفيف متماثل ، بل الحياة هالة ساطعة هى غلاف نصف شفاف ، يحيط بنا ابتداء من الإدراك حتى النهاية»[1] .

لم يعد الزمان الحكائى إذن موضوعا للإدراك حتى يمكن المقارنة بينه وبين زمان السرد ، بل أصبح الوعى بالزمان هو الموضوع الوحيد ، والكاتب فى هذا النوع من القصص لا ينتظر حتى يكتمل الوعى بالزمان ، ثم يسرد للقارئ بعد ذلك ، بل يجعل القارئ يعى الزمان فى اللحظات التى يعيها هو فيها ، يتبعه خطوة خطوة ولحظة لحظة ، حتى يذوب الفارق الزمانى بين تجربة الإدراك عند الكاتب وتجربة القراءة عند القارئ ، وهو ما عبرت عنه فرجينيا وولف بكلمة (الحاضر) ؛ أى حاضر السرد المتزامن مع حاضر الوعى عند القارئ .

(١) فرجينيا وولف : القارئ العادى ، ترجمة عقيلة رمضان ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ص١٥٤ ، ص١٥٥

هناك اتجاه ثالث فى السرد الحديث لا يعتمد حضور الفعل فيه أو استحضاره على ضياع الزمن المعيارى كما هو الحال عند (مارسيل بروست) ، أو على التخلى عن زمن الحكاية بسبب الرغبة فى إظهار زمان الوعى كما فى قصص (فرجينيا وولف) ، بل يعتمد التخلى عن الزمان فيه على أن الزمان نفسه لا قيمة له ؛ لأن العالم المعيش نفسه عند كتاب هذا الاتجاه خال من المعنى والهدف ؛ يقول (آلان روب جرييه) وهو أحد أقطاب هذا الاتجاه : « إن معانى العالم الذى حولنا الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة وقابلة دائما للنقاش والبحث ، فكيف يستطيع العمل الفنى إذن أن يدعى تصوير معنى معروف مسبقا مهما كان هذا المعنى »[1] . من ثم أصبح للأشياء عندهم فى ذاتها قيمة ؛ وهذه القيمة لا تنبع من معان رمزية أو باطنية تكمن فيها ، وإنما تأتى من الشكل الحسى الخارجى الذى تظهر الأشياء به فقط ، والكاتب فى مثل هذه الروايات يلقى فى النص الروائى بمجموعة من الصور الحسية ، لعدد من الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، يلقيها هكذا بصورة مفككة ناقصة التركيب ، والقارئ للرواية عليه إذن أن يجمع شتات هذه الأشياء فى كيان عقلى واحد ، ليس من أجل أن يمنح هذه الأشياء معنى ، أو يجعلها حكاية زمانية مسلسلة وإنما ليدرك وجودها فقط ، وهى مفرغة من عناصر الزمان ، والرؤية التى تسرد منها هذه الأشياء معدومة الزاوية ، بل ربما لا تكون هناك رؤية على الإطلاق إلا رؤية القارئ ، وبذلك فإن الرواية فى النهاية تتحول إلى لوحة شبيهة باللوحات التعبيرية القائمة على تلطيخ مجموعة من الألوان الفاقعة على صفحتها من غير نظام أو معالم محددة للوجوه أو للأشكال ، ومن غير أن يكون لها زمن أو إيقاع أو معنى ؛ لأنها فى النهاية تعبير عن عالم غير منطقى وغير مفهوم ، عالم يرسل إلى وجدان الإنسان وعقله بكتل من الألوان والأشياء الصارخة التأثير ، وهذه الألوان والأشياء يتقبلها حس الإنسان وتحترق بها مشاعره ، أقصد الإنسان السلبى العاجز عن التأثير أو المشاركة أو الفهم ، إنسان القرن العشرين الذى لم يفهم لوجوده معنى ولا للأشياء معنى ولا للزمان معنى ، هو موجود فقط مجرد شىء من الأشياء ، ويظل قارئ هذه الرواية — كما يقول شكرى عياد — « مغمورا تحت السطح حتى النهاية فى سائل

---

(١) آلان روب جرييه :نحو رواية جديدة ، ت مصطفى إبراهيم ، ط دار المعارف ص١٢٥ .

مجهول الاسم كالدم . في غابة لااسم لها ولا شكل»[1] . وقد أطلق على هذا النوع من الرواية (الرواية الجديدة) و (رواية الأشياء) و (اللارواية).

وهكذا يمكننا إجمال طرق استحضار الزمان والفعل في السرد الروائي المعاصر في أربعة أشكال :

أولها : الشكل التقليدي القائم على التعبير بالفعل السردي عن حدثين وزمانين ، فعل القول وزمانه ، وفعل الحدث وزمانه ، والقائم أيضا على التعبير عن الزمان عن طريق عدد من الوحدات الزمانية الدالة على الزمان ، مثل الفعل والظرف الزماني والكلمات الدالة على مرور الزمن ، وانتظام أزمنة هذه الأدوات كلها في سلك له نقطة إسناد زمانية أو عدة نقاط ، وعن طريق تحديد نقاط هذا الإسناد وتراتبها يمكن تحديد الزمان الذي يتخذه أي فعل في الرواية .

وثانيها : الشكل الذي تفتقد فيه نقاط الإسناد ، فيصبح الزمان كله مفقودا في أحداث الرواية وأقوالها ، وهو الشكل الذي يتبدى في (الزمن الضائع) (لمارسيل بروست) .

ثالثها : الشكل الذي يصبح الزمان فيه هو زمان الوعي والفعل ، بل يصبح زمانا للوعي فحسب ، وهو الذي يبدو في روايات (تيار الوعي) عند (جيمس جويس) و (فرجينيا وولف) .

ورابعها : الشكل السردي الذي يفتقد فيه الزمان ويفتقد فيه الفعل أيضا ، كما في (الروايات الجديدة) أو (اللارواية) ويتحول السرد إلى مجرد إبراز صارخ لمجموعة من الأشكال والهيئات والألوان الحسية .

استحضار الصفات والأماكن :

مثلما يستخدم السرد الأفعال ذات الطابع الزماني فإنه يستخدم أيضا الصفات ذات الطابع المكاني ، وكما أنه يستخدم الزمان فإنه كذلك يستخدم المكان ، فهناك علاقة وثيقة بين كل من الزمان والفعل والمكان والصفة ؛ لأن الزمان في حقيقته غير مدرك

---

(١) شكري عياد : الأدب في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٢ ، ص١٠٣ .

وإنما يتم إدراكه عن طريق التحول فى المكان أو التغير فى الصفة ، لذلك يستخدم المكان والصفة لقياس الزمان فى الحياة المعيشة ، فتحول عقارب الساعة فى المكان يدل على الزمان المعيارى الذى تقاس على أساسه حركة الأشياء فى الطبيعة – باعتبار ذبذبة البندول قوة قياسية تشبه (سطح البحر) بالنسبة للارتفاع والانخفاض على ظهر الأرض ، وتشبه (درجة الصفر) بالنسبة لدرجات الحرارة – وكذلك نجد أن تغير لون الشعر فى الرأس يدل على التقدم فى العمر ، وكذلك تغير لون الشجر وتساقط أوراقه يدل على شيخوخته وامتداده فى الزمان – وكذلك نجد أن الفعل فى الحياة مرتبط ارتباطا وثيقا بالهيئات من ناحية ، وبالمكان من ناحية ثانية ، وبالزمان من ناحية ثالثة ، فالفعل حركة ، وما دام كذلك فإن وجوده يتوقف على عدة أطراف : القوة الدافعة للفعل ، والعوامل المعيقة له ، والمسافة التى قطعها ، والزمان الذى استغرقه لقطع هذه المسافة ، وكل هذه الأطراف ترتبط فيما بينها بروابط مختلفة ، فكلما زادت القوة الدافعة وقلت المعيقات أدى ذلك إلى سرعة الحدث ، وسرعته معناها مسافة أطول وزمان أقل، وبالتالى فإن زيادة الزمان وقلة المسافة تدل على ضعف الدافع أو قوة الإعاقة ، والقوة والإعاقة كلاهما من الهيئات ، إذن الحديث عن الهيئات (أى الوصف) هو فى الوقت نفسه حديث عن الزمان والمكان ، والحديث عن الزمان والمكان حديث عن الهيئات أيضا .

ومن الملاحظ أيضا أن الزمان والمكان فى العالم المعيش يتلاقيان فى الأفعال والأشياء تلاقيا يشبه تلاقى الخطوط الطولية والخطوط العرضية عند نقطة واحدة ، إلا أن الزمان يختص بالمظهر الحركى ؛ أى الأفعال ، وأن المكان يختص بالجانب السكونى ؛ أى بالصفات .

هذا الارتباط الوثيق بين الزمان والمكان والفعل والصفة ، جعل أحد المنظرين للرواية وهو (أدوين موير) يقيم تقسيمة لأنماط الرواية على أساس التناسب بين هذه المكونات فى النص الروائى ؛ فالرواية عنده إما أن يغلب عليها جانب المكان فتصبح رواية شخصية ، أو يغلب عليها جانب الزمان فتصبح رواية درامية ، أو يتساوى فيها الزمان والمكان فتكون حينئذ رواية تسجيلية أو رواية حقبة . وكل هذه الأنواع الثلاثة

يقوم الفعل والوصف برصد حركاتها وسكناتها وهيئاتها ، لكن جانب الوصف فيها هو الغالب ، أما إذا تغلب جانب الأفعال ، وأصبح هو النمط المسيطر على السرد فإن الرواية حينئذ تتحول رواية أحداث ، وبهذا فإن (موير) يقسم الرواية إلى : (أ) رواية شخصية ، وهى ذات طابع مكانى .(ب) رواية درامية ، وهى ذات طابع زمانى . (جـ)رواية تسجيلية أو رواية حقبة ويتساوى فيها الزمان والمكان . (د) رواية أحداث ويغلب عليها الفعل [1] .

ويرى أن رواية الحقبة ورواية الأحداث شكلان غير فنيين ، لاقترابهما من التاريخ ، وأن الفن يكمن فقط فى رواية الشخصية والرواية الدرامية ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن أغلب الاتجاهات الحديثة فى الرواية تميل إلى التقليل من الأحداث ، وإلى الإكثار من الوصف ، بل الاعتماد على الوصف اعتمادا يكون كاملا ، وتميل أيضا إلى إلغاء الزمان أو إهداره أو الاكتفاء منه بالزمن الذى ترصده الخبرة أو الوعى ، بحيث إذا كان هناك زمان فى النص فهو بطيء جدا إلى درجة لا تكاد تدرك ، إذا نظرنا إلى كل ذلك تبين لنا أن الرواية الحديثة عموما ، والمعاصرة خصوصا يغلب عليها المكان والوصف ويقل فيها عنصرا الزمان والفعل إلى درجة كبيرة ، وليس معنى هذا أنها رواية خالية تماما من عناصر الزمان والأفعال ، ولكن معناه أن الصفات والأماكن هى التى تعبر عن الأزمان والأفعال من ناحية ، وأنها هى العنصر الغالب فى السرد الروائى من ناحية أخرى ؛ أى أن الرواية الحديثة يغلب عليها جانب التصوير ؛ أى رسم الصور الإنسانية.

والوصف فى الرواية الحديثة يختلف اختلافا بينا عن الأساليب الوصفية التقليدية فى النثر الفنى العربى القديم وفى القصص القديمة أيضا ؛ لاختلاف أساليبه ولغته من ناحية ، ولاختلاف وظيفته من ناحية أخرى ، فقد كان الهدف من الوصف قديما هو الإخبار عن هيئات الموصوفات ؛ أى توصيل مجموعة من المعلومات عن هيئات الأشياء من ذهن المتحدث إلى ذهن السامع أو القارئ ، وبهذه المعلومات يعرف أن لون

---

(١) راجع ادوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر .

الموصوف أحمر أو أصفر أو أبيض ، ويعرف أن حجمه صغير أو كبير ، ويعرف أن مساحته منبسطة أو ضيقة ، ويعرف أن شكله مخيف أو سار ، ومن خلال هذه المعلومات المنقولة يتمكن هذا المتلقى من تكوين صورة قريبة من الشىء الموصوف نفسه ، أما فى الرواية الحديثة فلم يكن هدف الوصف هو الإخبار ، وإنما هدفه استحضار الصفات والأماكن والهيئات ، والاستحضار هنا ليس نقلا وإنما هو صناعة ، صناعة متقنة لصور حية مؤثرة ، قد تكون قريبة من الصور التى عليها الأشياء الموصوفة ، وقد تكون بعيدة عنها ، لكنها فى كل الأحوال تنشئ أشكالا حية تعبر عنها ، وتنبض فى عروقها الدماء ، وتشيع من بين أعطافها المعانى ومعانى المعانى ، ويتسع صدرها دائما للتأويل والتفسير وإعادة القراءة ، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان، وإنما همها تجسيم الهيئات والألوان والعمل على إدخالها فى حيز الإدراك الحسى للقارئ، وليس الاكتفاء بمجرد توصيلها إلى حيز الإدراك الذهنى ، كما كان الحال فى الوصف القديم ، يمكننا إذن أن نلخص ذلك الفرق فى : أن الوصف القديم يعتمد على التعرف الذهنى ، بينما يعتمد الوصف الحديث على الإدراك الحسى ؛ أى أن الوصف القديم وصف تجريدى ، بينما الوصف الحديث وصف تشكيلى .

على أن هذه السمة التجريدية لا تستغرق كل أشكال الوصف القديم ، فهناك قطع وصفية فى التراث تقترب اقترابا شديدا من الوصف المعاصر فى استحضارها للهيئات الحسية للموصوفات ، إلى درجة أن السامع أو القارئ يتخيل وجود الشىء الموصوف وجودا حسيا ، مثلما هو الحال فى وصف أبى زبيد الطائى للأسد الذى أورده صاحب الأغانى ، وذكر بعده أن أبا زبيد هذا عندما قص على عثمان بن عفان هذا الوصف استوقفه عثمان ﷺ قائلا : « كف ويحك فقد خلعت قلوبنا» . كما أن سمة الحسية لا تستوعب كل الوصف الروائى الحديث ، فهناك روايات يعتمد الوصف فيها على التجريد والتلخيص الذهنى كما هو الحال فى كثير من الفقرات الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل ، لكننا نرى أن السمة الغالبة على الوصف القديم تميل إلى التجريد، والسمة الغالبة على الوصف الحديث تميل إلى الحس .

وفى سبيل الاستحضار الحسى الحى للهيئات والأمكنة عمدت الرواية الحديثة إلى الاستغراق فى الوصف ، والتمادى فى إبراز خصوصيات الموصوفات ، فلم يكن الروائى الحديث عجولا فى الإلمام بجوانب الموصوف أو قاصدا الإصابة فى إيجاد اللفظ المناسب المعبر عن أدق التفصيلات – كما هو الحال فى وصف طرفة بن العبد للناقة مثلا – ولم تكن غايته تزيين الموصوفات أو اتخاذها موضوعا للتأنق الأسلوبى والمهارة التعبيرية ،كما كان دأب كتاب النثر الفنى ، وإنما كان هم الروائى الحديث رصد خصوصيات الموصوف ، عن طريق تراكم الوصف ورؤية الموصوف من زاوية خاصة، ولذلك فإننا نجد الروائى يقف عند حيز مكانى ضيق ويخصص له مساحة واسعة فى النص ، حتى إننا نجد إحدى الروايات تستغرق ست عشرة صفحة من أجل وصف مقتنيات حجرة واحدة ، ونجد رواية أخرى تستغرق عدة صفحات فى وصف حقيبة تمسك بها سيدة ، من أجل ذلك لا نجد توازنا بين المساحة المخصصة للوصف فى النص الروائى المعاصر والمساحة الموصوفة فى الصورة الروائية ، فقد تضاءلت المساحة الموصوفة فى الروايات الحديثة إلى أقصى حد ، بينما اتسعت المساحة النصية اتساعا كبيرا، إلى درجة يمكن معها القول بأن الوصف هو الأسلوب المسيطر على أسلوب الرواية الحديثة ، بكل اتجاهاتها ، فكل شىء فى الرواية أصبح موصوفا حتى الأفعال نفسها أصبحت مرئية من زاوية معينة ، ولتوضيح ذلك انظر إلى هاتين الفقرتين المختارتين من رحلة ابن جبير ومن ثلاثية نجيب محفوظ ، ولاحظ الفرق بين المساحة الموصوفة والمساحة المخصصة للوصف فيهما وأسلوب الوصف وزاويته ؛ يقول ابن جبير واصفا روضة النيل فى مصر عند عبورها : «وعلى شط نيلها مما يلى غربيها ، والنيل معترض بينها ، قرية كبيرة حافلة البنيان تعرف بالجيزة ، لها كل يوم أحد سوق من الأسواق العظيمة يجتمع إليها ، ويعترض بينها وبين مصر جزيرة فيها مساكن حسان علالى مشرفة ، وهى مجتمع اللهو والنزهة ، وبينها وبين مصر خليج من النيل يذهب بطولها نحو الميل ، ولها مخرج له ، وبهذه الجزيرة مسجد جامع يخطب فيه ، ويتصل بهذا الجامع

المقياس الذى يعتبر فيه قدر زيادة النيل عند فيضه كل سنة»[1].

ويقول نجيب محفوظ واصفا مجلة الإنسان الجديد فى (السكرية) : «أخيرا اهتدى أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة الإنسان الجديد بغمرة ، كان المبنى يقع فى مكان وسط بين محطتى الترام ، وكان مكونا من دورين وبدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن ، كما استدل من الغسيل المعلق على شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لافتة باسم المجلة على بابه ، وأما البدروم فقد خصص للمطبعة التى رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ ، وصعد درجات أربعا إلى الدور الأول ، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملا يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلى كريم صاحب المجلة ، فأشار الرجل إلى باب مغلق فى نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافتة رئيس التحرير»[2].

فإذا تجاوزنا عن الفارق الواضح بين الفقرتين ، والقائم على أن ابن جبير يكتب تاريخا ونجيب محفوظ يكتب رواية خيالية ؛ أى أن الفقرة الأولى تسوق الأشياء للتصديق بوجودها ، والفقرة الثانية تسوقها على سبيل التخييل فحسب ، إذا تجاوزنا ذلك ووازنا بين الفقرتين تبين لنا :

أولا : أن الفقرتين رغم تقاربهما فى الحجم ، بل رغم زيادة الفقرة المنقولة من نجيب محفوظ عن نظيرتها المنقولة من رحلة ابن جبير بست وعشرين كلمة ، إلا أن الموصوف فى فقرة نجيب محفوظ هو مبنى الجريدة فحسب ، بينما نجد الفقرة الأخرى تتناول مساحة كبيرة من المكان ، وتتناول عددا كبيرا من الموصوفات ، وهى النيل والجيزة وجزيرة الروضة والخليج والمسجد الجامع والسوق الكبير وغيرها .

مما يؤيد ما ذهبنا إليه من أن الرواية الحديثة تركز الوصف على حيز مكانى ضيق وأنها تتمادى فى ذكر تفصيلاته ، بينما نجد السرد القديم يسطح الوصف ؛ إذ يتناول مساحات شاسعة وأشياء كثيرة من خلال عبارة مختصرة تستجمع الهياكل العامة لهذه المساحات والأشياء فقط ، دون الدخول فى تفصيلاتها الدقيقة .

---

(١) رحلة ابن جبير ، ط بيروت ص٢٧ .
(٢) نجيب محفوظ : السكرية ، ص٨٧ .

ثانيا : أن الأشياء التى تناولها نجيب محفوظ فى فقرته جزئيات قليلة الشأن ، مثل الغسيل المعلق على الشرفة ، واللافتة المعلقة فوق باب المبنى ، ومثل البدروم ، وقضبان النوافذ وغير ذلك .

أما الموصوفات فى الفقرة المختارة من رحلة ابن جبير فكبيرة ، ومهمة ، مثل النيل والجيزة والجزيرة ... إلخ .

ثالثا : أن ابن جبير يقدم فقط معلومات عامة عن المكان وعن الأشياء الموصوفة فيه، بينما يقدم نجيب محفوظ رؤية بصرية للمكان وللأشياء من زاوية خاصة .

على وجه الإجمال : فإن الرواية الحديثة قد تمادت فى الوصف ، وتوغلت فى استغراق المكان ، وعمدت إلى التدقيق فى التفاصيل وقل فيها استخدام الأفعال ، واختلط فيها الوصف المكانى بالأحداث والأفعال الزمانية ، حتى غدت الرواية الحديثة لوحات وصفية متراصة ، وتستحضر هذه اللوحات المكان فى صور مرئية محسوسة ، وكذلك الأشياء أثناء تفاعلها ونموها . ومن ثم فإنها تستحضر عن طريق الوصف أيضا الزمان استحضارا ضمنيا يشبه استحضار اللوحات الفنية له ، يصدق ذلك على أغلب الاتجاهات الروائية الحديثة : الواقعية الاجتماعية والواقعية الطبيعية والواقعية النفسية والتعبيرية وروايات تيار الوعى وغيرها من الاتجاهات الفنية .

على أننا إذا نظرنا إلى القول السردى الذى يستحضر الأزمان والأماكن والأحداث والصفات نجده فى حقيقته لا يخرج عن كونه كلاما ، أو حديثا صادرا من السارد أو عن واحداة من الشخصيات المتفاعلة فى عالم الرواية ، فإذا كان هذا الكلام صادرا من السارد مباشرة عد من السرد الخالص الذى يعمل السارد فيه على استحضار الأشياء والأماكن فى شكل تقريرى صريح ، وإذا كان الكلام صادرا من الشخصيات ، دخل فى مستوى سردى آخر يتفاوت فيه دور السارد تبعا لطريقة تدخله فى الكلام المقول ، وهو ما سوف نعالجه فى الحديث التالى عن أساليب استحضار الأحاديث .

استحضار الأحاديث :

إذا كان السرد فى النوعين السابقين قائما على استحضار الأفعال والأزمان والأماكن والصفات ، فإنه هنا قائم على استحضار الأحاديث التى قد يكون موضوعها الأفعال والأزمان والأماكن والصفات أيضا ، بالإضافة إلى الأفعال والمعانى النفسية وغيرهما ؛ أى أن السرد فى هذا النوع كلام وموضوعه كلام ، أو هو قول يستحضر قولا ، وهذه الازدواجية بين الأداة والموضوع تحتم على الكاتب أن يكون بارعا فى اختيار التقنيات المناسبة فى السرد ، وألا يدع هذه الازدواجية تعمل على تفكيك أسلوب الصياغة ، بل عليه أن يستخدم هذه الازدواجية فى أهداف جمالية ودلالية .

ففى استحضار الأقوال يتراكب صوتان : صوت السارد ، وصوت الشخصية المتحدثة ، ولا يقتصر دور السارد – الحاكى لأقوال الغير أو لأقوال نفسه فى فترة زمانية أخرى – على مجرد النقل أو الصياغة ، بل يتعدى هذا الدور إلى استجماع خصائص اللهجة المحكية ، أو سمات الصوت المحكى ، (وأقصد باللهجة هنا السمات الأسلوبية والفكرية لقطاع من المتحدثين ، أو لطبقة من الناس ، مثل لهجة المثقفين ، ولهجة الجنود. وأقصد من الصوت السمات الأسلوبية الخاصة بالشخصية المتحدثة نفسها ، مثل صوت أحمد عرابى ، وصوت مصطفى كامل ، إذا أدخلا فى إطار رواية من الروايات).واستجماع الخصائص هذا هو الذى يجعل نقل الأحاديث فنا ؛ فالأحاديث المعتادة إذا نقلت إلى عالم الرواية كما هى ، لا تعدو أن تكون شكلا من أشكال التسجيل التاريخى الذى لا يثير فى القارئ صورة للهجة أو لصوت ، ولا يصنع جمالا ، ولا أجد أمامى عبارة أوجز وأوفى فى التعبير عن الفارق بين تسجيل الكلام واستحضاره ، من عبارة خفيفة الظل للجاحظ ، يلخص فيها دور الحكائين الذين يقلدون الأصوات الإنسانية والحيوانية ، ويبين الفارق بين الصوت عندما يسمع من أصحابه فى الحياة والصوت نفسه عندما يسمع على لسان الرجل الذى يحاكيه ؛ يقول الجاحظ : « إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ،

وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك ، نعم حتى نجده كأنه أطبع منهم ، فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد ، وتجده يحكي الأعمى بصورة ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرق حركات العميان في أعمى واحد ، ولقد كان أبو دبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دبوبة فيحركها ، وقد كأن جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها نهيقاً واحداً ، وكذلك كان في نباح الكلاب»[1] .

وهكذا نرى أن الأقوال المستحضرة في الرواية تتميز بإلمامها بجماع الخصائص الصوتية والتركيبية للهجة المعبرة عنها ، أو الصوت الناقلة له ؛ لأن الرواية لا تسجل أقوال الناس في الحياة بل تحاكيها وتستحضرها ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن قول السارد نفسه كلام مستحضر ،وأضفنا أيضا أن كلام الشخصيات نفسه من الممكن أن يستحضر كلاما آخر للشخصيات نفسها أو لشخصيات أخرى ، تبين لنا مدى التداخل الشديد بين المواقع الحاكية للقول ، والمواقع المحكية له ، وقد يزداد الأمر تشابكا ، فيتعدد الساردون في الرواية الواحدة ، أو يكون السارد في مستوى زماني أو مكاني معين ، وتكون الشخصيات المتحدثة في مستوى آخر ، وقد يأتي كلام السارد معبرا عن لهجة خاصة لطبقة اجتماعية ، ويأتي كلام الشخصيات المسرود معبرا عن لهجة أخرى ، بالإضافة إلى ذلك فقد يأتي كلام إحدى الشخصيات على هيئة رسالة أو مذكرات شخصية أو مناجاة أو غناء ، ثم يأتي كلام السارد في صور أخرى .

السرد المتعلق باستحضار الأحاديث إذن أكثر تعقيدا من السرد الخالص المباشر الذي يستحضر أفعالا أو صفات أو أماكن أو أزمنة ، وهو أكثر منه شمولا وعموما ؛

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ط بيروت ، د. ت جـ١ ص٣٩ .

لأن الأحاديث المستحضرة نفسها قد تستحضر أفعالا وصفات وأزمنة وأمكنة وغير ذلك .

وقد شاعت الأساليب السردية القائمة على استحضار الأقوال شيوعا كبيرا فى الرواية المعاصرة ، حتى كادت تختفى تلك الأساليب المباشرة التى يقص السارد فيها أخبار الناس ويصف أفعالهم ، ولم ينافس هذا النوع فى شيوعه إلى الأساليب الخاصة باستحضار المعانى والأفكار ، وهى أكثر تعقيدا من أساليب استحضار الأقوال ، وهذا يدل على أن فن الرواية فى تطوره إنما ينتقل من الأشكال البسيطة إلى الأشكال المعقدة ، ومن الأشكال المعقدة إلى الأشكال الأكثر تعقيدا .

وهذان الجانبان – وهما : عمومية الأساليب الخاصة باستحضار الأقوال والأفكار ، وشيوعهما – جعلا بعض النقاد الأسلوبيين من أمثال (ليتش) و (شورت) يقصرون حديثهم فى مجال أسلوب الرواية على طرق استحضار الأقوال والأفكار فقط ، ويهملون ما عدا ذلك ، اعتمادا على أن هذين الأسلوبين يستوعبان كل الأساليب الأخرى من ناحية ، وعلى أن الأسلوب السردى القائم على حكاية الأحداث وحدها قد خفت وطأته من ناحية أخرى .

والحقيقة أن السارد نفسه يمكن أن ينظر إليه باعتباره واحدا من شخصيات الرواية ، وينظر إلى قوله أو خطابه على أنه واحد من الأقوال الكثيرة المتناثرة فيها ، فلا يختلف أسلوبه فى شكله أو محتواه عن سائر أساليب الشخصيات الأخرى ، إلا فى كونه يتناول أقوال الشخصيات إلى جانب أفعالها وأفكارها ، – والشخصيات نفسها من الممكن أن تفعل ذلك أيضا ، فأى شخصية فى الرواية يمكن أن تتناول بأحاديثها أفعال الشخصيات الأخرى ؛ أى أن أى شخصية يمكنها أن تقوم بدور السارد – وإذا أضفنا إلى كل ذلك ، أننا نعد الشروع فى الأحاديث والأفكار من جانب السارد أو من جانب الشخصيات شكلا من أشكال الشروع فى الفعل ، ونعد القيام بها قياما بالفعل ذاته ، تبين لنا أن السارد يفعل مثلما الشخصيات تفعل . وأن السرد فعل موضوعه الأفعال التى هى حركات الشخصيات وأحاديثها ، وأن أقوال الشخصيات أيضا أفعال ، من

ثم تقل أهمية فصل السرد المتعلق باستحضار الحركات والصفات والأزمان والأماكن عن السرد المتعلق باستحضار الأقوال والأفعال ، لكننا وجدنا أن الفصل بينهما يتيح الفرصة للحديث عن الفارق بين الأسلوب الأحادى الصوت واللهجة ، والذى كان يطلق عليه وحده مصطلح (السرد) فى ظل الدراسات الأسلوبية التقليدية ، وبين الأسلوب المزدوج أو المتعدد الأصوات واللهجات والذى كانت دراسته خاصة بالحوار أو ما يطلق عليه حينا آخر (العرض) ؛ فالنوع الأول لا يكون فيه إلا صوت السارد ، ولا تكون فيه لهجة إلا لهجته ، وأما النوع الثانى فيتفاوت تدخل السارد فيه تفاوتا كبيرا ، فمن الأساليب السردية ما يتدخل السارد فيه تدخلا لا يقل عن تدخله فى السرد القائم على استحضار الحركات والصفات ، وهو ما يطلق عليه (التقرير السردى لأفعال القول ولأفعال الفكر) .

ومن الأساليب السردية ما يخف فيه تدخل السارد بعض الشىء وإن كانت صورة السارد ما تزال تغطى على صور الشخصيات ، وصوته يغطى على أصواتها وهو ما يطلق عليه (الكلام غير المباشر) ، ومن الأساليب السردية أيضا ما تشف فيه صورة السارد عن صور الشخصيات وإن كانت لا تسمح لها بالظهور المباشر وهو (الأسلوب الحر غير المباشر) ، ومنها ما تظهر فيه صور الشخصيات ويسمع صوتها من خلال تقديم السارد لها وإظهار صوته وصورته إلى جانب صورتها وصوتها ، وهو الأسلوب الذى يطلق عليه (الكلام المباشر) ، وأخيرا هناك الأسلوب الذى يقف بل يختبئ فيه السارد خلف صور الشخصيات ، فلا تبدو صورته ولا يبدو صوته ، لكننا نحس بوجوده ، وهو (الكلام الحر المباشر) ، فصوت السارد لا يختفى تماما فى أى أسلوب من أساليب الرواية ، حتى فى ذلك الأسلوب الحوارى المعروف (بالكلام الحر المباشر) والذى لا يحتوى إلا على الكلام المقول على ألسنة الشخصيات المتحدثة . فالشخصيات عندما تتحدث أو تفكر فإنها تنجز أفعالا (acts)، وهذه الأفعال إما أن تكون أمرا ، أو نهيا ، أو استفهاما ، أو إخبارا ، أو تفسيرا ، أو تأثرا ، أو غير ذلك . وفى كل اتجاه من هذه الاتجاهات القولية أو الفكرية يكون أمام السارد عدة خيارات أسلوبية تعبر عن صوت هذه الشخصية المتحدثة وعن لهجتها ؛ فالأمر بالسكوت مثلا من الممكن أن يعبر عنه

بفعل الأمر (اسكت) ، وباسم فعل الأمر (صه) ، وبالفعل المضارع المقترن بلام الأمر (فلتسكت) ، وبالقسم والتوكيد (والله لتسكتن) ، كما أنه قد يصاغ فى عبارة أمرية طلبية (اسكت من فضلك) أو فى جملة استفهامية (هل لك أن تسكت) ، أو فى جملة إخبارية (إنى أرغب فى سكوتك) ، أو فى جملة إخبارية مصاغة فى شكل الحكمة (السكوت من ذهب) ، أو فى مثل من الأمثال (جنت على نفسها براقش) أو غير ذلك . وفى كل هذه الخيارات طبقات متنوعة من البدائل الأخرى الكامنة فى اختيار الكلمات والتراكيب النحوية الناشئة من اختلاف العصور والطبقات الاجتماعية واختلاف المهن وطرق تعامل السارد معها ، فأساليب تعبير الطبقة الحاكمة فى مصر فى العصر المملوكى غير تعبير هذه الطبقة نفسها فى العصر الحديث ، لكن الروائى إذا جعل أحاديث هاتين الطبقتين متقاربتى الأسلوب ، كما فى (الزينى بركات) و (حمام الملاطيلى) كان لفعله هذا دلالة ، كما أن إبراز التمايز بصورة مبالغ فيها بين أسلوب حديث الفلاحين الذين لا تربطهم بالحكومة أية روابط ، وأسلوب الفلاحين الذين تستخدمهم الحكومة شكيمة فى أفواه الفلاحين فى رواية (الأرض) للشرقاوى ، له دلالة أيضا .

يمكننا – إذن – القول بأن اختلاف أسلوب الحوار فى جوهره ليس ناشئا من اختلاف الشخصيات المتحاورة فحسب ، بل من اختلاف الرؤية القولية للسارد ، واختلاف الرؤية الخيالية للراوى ، واختلاف موقف الكاتب نفسه ، والدليل على ذلك أننا نجد لهجة الفلاح المصرى غير متطابقة فى جميع الروايات المصرية ، بل غير متطابقة فى روايتى (عودة الروح) و (يوميات نائب فى الأرياف) وهما لكاتب واحد ، فالسارد فى الرواية موجود فى كل أساليبها بصورة ظاهرة أو صورة ضمنية ، وكل أساليب السرد تتنوع حسب درجة تدخله فى صياغة أصوات الشخصيات ولهجاتها كما سبق القول .

أولا : الكلام المباشر (Direct speech) :

هذا النوع هو أشهر الأساليب السردية الخاصة باستحضار الأحاديث وأكثرها استخداما فى الروايات الحديثة وفى القصص القديمة أيضا .

ويقتصر دور السارد – كما يبدو فى النص – على التقديم لقول الشخصيات المتحدثة بكلمات أو جمل يشير فيها السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته ، أو إلى هيئة المتحدث به ، وأشكال الحركات التى ينشأ فى فعلها أثناء الحديث ، مثل قول فتحى غانم فى رواية (قليل من الحب كثير من العنف) :

« قال شهدى وهو يبتلع ريقه والمشكلة تبرز واضحة أمامه :

– ولكن صفوت بك ليست لديه أية فكرة .

– فقاطعه مرسى فرج بحسم :

– ولا داعى لأن يعرف .. لأن طلعت سيطلق البنت .

همس شهدى مترددا :

– ولكن صفوت بك يجب أن يعرف بمثل هذه الأمور .

فقاطعه مرسى فرج محتدا :

– طبعا سيعرف يا شهدى »[1] .

فالفقرة السابقة تحتوى نمطين منفصلين من القول : أحدهما قول السارد ، والثانى قول الشخصيات المتحدثة ، والذى يفصل بينهما من الناحية الأسلوبية أن كلام السارد فيه سمات القول المكتوب ، أما كلام الشخصيات فيحمل خصائص القول المنطوق ، فعلى الرغم من أن الكاتب لم يستخدم العامية فى الحوار إلا أننا نحس بأن ما تقوله كلام متفوه به ، بسبب قصر الجمل وتقطعها وتشابه كلماتها واقترابها عن الكلام العامى ، وبسبب تقديم السارد لهيئة المتحدثين بها فى عباراته التى اقتصرت على هذا الدور مثل ، قوله « قال شهدى وهو يبتلع ريقه » « همس شهدى مترددا » وغير ذلك .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب هو الأسلوب الشائع فى استحضار الأحاديث فى القرآن الكريم ، فأكثر صيغ الحوار الواردة فى القرآن الكريم تأتى على هذه الشاكلة ، وانظر مثلا إلى جزء من ذلك الحوار الطويل الذى يصور فيه القرآن الكريم مجابهة حادة

---

(١) فتحى غانم : قليل من الحب كثير من العنف ، ص ٧٢ .

بين موسى عليه السلام وفرعون ، يقول الله تعالى :

﴿ قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ ﴿١٨﴾ وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴿١٩﴾ قَالَ فَعَلْتُهَا إِذًا وَأَنَا مِنَ الضَّالِّينَ ﴿٢٠﴾ فَفَرَرْتُ مِنكُمْ لَمَّا خِفْتُكُمْ فَوَهَبَ لِي رَبِّي حُكْمًا وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُرْسَلِينَ ﴿٢١﴾ وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ أَنْ عَبَّدتَّ بَنِي إِسْرَائِيلَ ﴿٢٢﴾ قَالَ فِرْعَوْنُ وَمَا رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴿٢٣﴾ قَالَ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا إِن كُنتُم مُّوقِنِينَ ﴿٢٤﴾ قَالَ لِمَنْ حَوْلَهُ أَلَا تَسْتَمِعُونَ ﴿٢٥﴾ قَالَ رَبُّكُمْ وَرَبُّ آبَائِكُمُ الْأَوَّلِينَ ﴿٢٦﴾ قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمُ الَّذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ ﴿٢٧﴾ قَالَ رَبُّ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَمَا بَيْنَهُمَا إِن كُنتُمْ تَعْقِلُونَ ﴿٢٨﴾ قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَٰهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ ﴿٢٩﴾ ﴾ [الشعراء : ١٨ ، ٢٩] .

هذا الأسلوب يبرز منطق كل من موسى عليه السلام وفرعون فى الحوار ، منطق فرعون المعتمد على المغالطة وعدم استخدام العقل ، حيث يحتسب الاستعباد تربية وضيافة ، ويستعمل التهديد بالسجن أداة للإقناع ،ومنطق موسى العقلانى الهادئ الذى يفند قول فرعون ، بل يهدم حجته . أسلوب فرعون المعتمد على الجمل الإنشائية، الاستفهامية والتعجبية والتوبيخية وعلى الأمر والنهى والشرط والتوكيد ، وأسلوب موسى الخبرى الهادئ الأنفاس .

إن الروائى يستطيع أن ينقل لنا — عن طريق هذا الأسلوب — صورة من لهجة الشخصية المتحدثة ومن صوتها ، دون أن يضطر إلى نقل عاميتها التى تتحدث بها أو لغتها التى كانت تتخاطب بها فى الحياة ، وقد صور القرآن الكريم لهجات وأصوات أناس لم يتحدثوا بالعربية فقط ، كما هو الحال مع موسى وفرعون ، بل صور لنا صوت كائنات عجماء مثل حديث النملة أو الهدهد فى سورة النمل .

الروائى إذن يستطيع أن يصوغ الحوار على ألسنة الشخصيات بالعربية الفصحى ، دون أن ينقص ذلك من أبراز الأصوات واللهجات فى شىء ، فليس شرطا أن يكون كلام الفلاحين فى الرواية من جنس كلام الفلاحين فى الحياة ؛ لأن الرواية تصور ولا تنقل ، حتى إذا استخدم الروائى العامية فى الحوار — وهو خيار مطروح أمامه — فإنه لا

ينقل مقاطع الحوار من الحياة ؛ لأنها لا تصلح فى الفن ، لأن الحوار فى الرواية صورة فنية خيالية من الحوار فى الحياة ،وليس هو نفسه ، أو جزءا منه .

الحوار المسوق فى صيغة الكلام المباشر إذن ليس كلاما منقولا ، ولكنه كلام مصوغ ، والسارد يتدخل فيه بصورة خفية بوصفه ضابطا لحركة الصورة الحوارية الفنية ، ويتدخل فيه بصورة ظاهرة ، بوصف صوت السارد صوتا محايدا يقدم أقوال المتحاورين ، ويشير إلى هيئاتهم ومواقعهم أثناء الكلام .

ثانيا : الكلام غير المباشر (Indirect speech) :

إذا كان أسلوب الكلام المباشر يساق فيه الكلام على أنه منقول بلسان الشخصية ، وأن السارد لا يتعدى طور التقديم لهذا الكلام ، فإن أسلوب « الكلام غير المباشر » يتيح للسارد سلطات أكبر ، بحيث يقوم السارد نفسه بحكاية كلام الشخصية المتحدثة نيابة عنها ، مع التصريح بأن الشخصية نفسها هى التى تقول .

لتوضيح ذلك اقرأ الفقرة التالية المختارة من رواية (موسم الهجرة الشمالى) للطيب صالح والتى يقول فيها : " لم يطل انتظارى فقد جاءنى مصطفى عشية ذلك اليوم ، وجد أبى وأخى أيضا ، فقال إنه يريد أن يحدثنى على انفراد " [1] .

هذه الفقرة فقرة تقريرية سردية تستحضر أحداثا وحركات صادرة من مصطفى سعيد ، كما أنها تستحضر أيضا أقوالا له ، وذلك فى العبارة التى يقول فيها : « قال إنه يريد أن يحدثنى على انفراد » ، وهى من (الأسلوب غير المباشر) ولو أن السارد قال : «قال : إننى أريد أن أحدثك على انفراد » لكانت الفقرة من (الكلام المباشر) . والفرق بين الصيغتين واضح :

١ — فضمير الغائب (إنه) فى الصيغة غير المباشرة يتحول إلى ضمير المتكلم (إننى) فى صيغة الكلام المباشر .

٢ — وضمير المتكلم فى جملة (يحدثنى) فى الصيغة الأولى يتحول إلى ضمير المخاطب (أحدثك) عند التحول إلى الصيغة الأخرى .

---

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة الشمالى ، ص ٣٠ .

٣ – وحرف المضارعة (الياء) فى كلمة (يريد) يتحول إلى حرف الهمزة (أريد) الدال على المتكلم .

وعلامة الترقيم (:) الدالة على بداية النص القولى ظهرت فى الأسلوب المباشر واختفت فى الأسلوب غير المباشر .

ومن النماذج التى جاءت على صيغة (الكلام غير المباشر) قول فتحى غانم فى رواية (الساخن والبارد) : "همس فى أذنها آلاف المرات أنه يحبها ، وأنه يريدها ، وأنه سيتزوجها ، وأنها حياته . وكان أحيانا يهمس فى آذنها أنه سيقتلها ويتخلص منها ، وأنه يكرهها ، وأنها تعذبه ، وأنها تقتله ... حتى عندما ألح عليها مساء أحد الأيام وهما يجلسان فى البار بأنه لا بد أن يتزوجها لم تفهم ماذا يعنيه"[1] .

فعبارات مثل : همس أنه يحبها ، وأنه يريدها ، وأنه سيتزوجها ،وأنها حياته ، وأنه سيقتلها ، وأنه يكرهها ، وأنها تعذبه ... إلخ ، من الكلام غير المباشر ،ولو حولنا أى جملة من الجمل السابقة إلى (الكلام المباشر) لتغير نمط الضمائر فيها ، ولتغير أيضا بعض أشكال الروابط الأسلوبية .

فجملة : (همس أنه يحبها) تتحول إلى : (همس : إنى أحبك) .

وجملة : (وأنه يريدها) تتحول إلى : (وهمس : إنى أريدك) .

وجملة : (وأنه سيتزوجها) تتحولى إلى : (وهمس : إنى سأتزوجك) .

وهكذا نرى أن الهمزة المكسورة فى (إن) حلت محل الهمزة المفتوحة ، لأنها أصبحت فى بداية جملة القول ، بعد أن كانت فى درج الكلام ، وضمير المخاطب حل محل ضمير الغائب ، فى الجملة (يحبها) و (يريدها) و (يتزوجها) ، وحل ضمير المتكلم محل الغائب فى الكلمة (إنى) وجاءت النقطتان المتعامدتان لتدلان على استئناف النص القولى فى الكلام المباشر ، واختفتا من الكلام غير المباشر .

على أن بعض الروائيين يأتى بالأسلوب غير المباشر فى إطار الأسلوب المباشر ؛ أى أنه يضمن قول إحدى الشخصيات قولا آخر ، ويأتى القول الأول فى الأسلوب المباشر

---

(١) فتحى غانم : الساخن والبارد ، ص ١٩٥ .

والقول الثانى فى الأسلوب غير المباشر ، وذلك مثل قول فتحى غانم فى رواية : « قليل من الحب كثير من العنف » : " قال الموظف بلهجة مختلفة : إنها تقول إنها زوجة صديق لك " [1]. ولو أننا حولنا هذه العبارة إلى الأسلوب المباشر لقلنا : « قال الموظف بلهجة مختلفة : إنها تقول : إننى زوجة صديق له " . وتصبح العبارة عندئذ محتوية على قولين متداخلين : قول الموظف وقولها هى ، وكلاهما مستحضر عن طريق الأسلوب المباشر ، هذا الأسلوب الذى جعل ضمير المتكلم فى كلمة (إننى) يحل محل ضمير الغائب ، وجعل ضمير الغائب فى كلمة (له) يحل محل ضمير المخاطب ، وزاد فى العبارة علامة الترقيم الدالة على القول .

على أننا نلاحظ أن التباين الأسلوبى بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر يكون أكثر وضوحا ، كلما كانت الفقرة الحوارية تحتوى على ضمائر أو أسماء إشارة أكثر ، أو على ظروف مكانية أو زمانية ، وانظر — مثلا — إلى الاختلاف الواضح بين الأسلوبين المباشر وغير المباشر فى هذه الفقرة التى أوردها (ليتش وشورت) فى كتابهما (الأسلوب فى الرواية) [2] للتدليل على عمق الفوارق الأسلوبية بين صيغتى الكلام المباشر والكلام غير المباشر ، هذه الفقرة هى : « قال : اننى سوف أعود إلى هنا غداً لأراك مرة أخرى » .

(He Said , I' ll come Back here to see you again tomorrow) .

وهى كما يتضح من قراءتها تنتمى إلى الأسلوب المباشر ، لكنها عندما تتحول إلى الكلام غير المباشر تصبح كما يلى :

« قال بأنه سوف يعود إلى هناك ليراها فى اليوم التالى » .

« He said that he would return there to see her the following day ».

نجد أن علامة الترقيم (:) الدالة على النص على القول قد حذفت من العبارة الثانية ، مما يشير إلى أن القائل للعبارة كلها متحدث واحد وهو السارد ، وذلك بخلاف العبارة الأولى الذى يظل فيها قائلان اثنان ، أحدهما يقول القول : أى السارد ، والثانى يفعل القول .

---

(١) فتحى غانم : قليل من الحب كثير من العنف ، ص ٧٦ .

(2) Geoffey N .Leech and Michae H. Short Style in Ficitiol , P. 321

ونجد كذلك أن ضمير المتكلم « إننى » تحول إلى الغائب فى « إنه »، وظرف الزمان « غدا » تحول إلى « فى اليوم التالى »، وظرف المكان « هنا » تحول إلى الظرف المكانى الدال على البعيد « هناك » لاختلاف موقع المتحدثين ، هذا بالإضافة إلى ظهور كلمة (that) فى العبارة الثانية فى النص الإنجليزى والذى يقابلها تغير حركة الهمزة فى (إن) و (أن) فى الصياغة العربية .

خلاصة القول أن هناك فارقا واضحا بين تركيب العبارة السردية المصوغة فى الأسلوب المباشر والعبارة نفسها عندما تكون مصوغة فى الأسلوب غير المباشر ، وأن الاختلاف الذى يلحق هذه العبارة إنما يكون فى أنماط الضمائر وأسماء الإشارة والظروف المكانية والزمانية وعلامات الترقيم ، وأنه ينشأ من طريقة تدخل صوت السارد فى صوت الشخصيات المتحدثة .

ثالثا : الكلام الحر المباشر (free direct speech) :

لا يفترق هذا النوع من الأساليب عن الأسلوب المباشر إلا فى الإطار السردى الذى يلف العبارة الحوارية ؛ ففى الأسلوب الحر المباشر تختفى المقدمات السردية ، مثل قول الرواى : (قال فلان) أو (همس قائلا) أو (صرح) ، وأمثال هذه الجمل التى تجعل القول منقولا برواية شخص آخر غير المتحدث ، رغم أنه مسوق بلسان الشخصية المتحدثة .

يأتى الحوار فى الأسلوب الحر المباشر دون مقدمات أو أطر ، بحيث تندفع الشخصيات فى الحديث وكأنها فى عرض مسرحى ، وذلك مثل قول مجيد طوبيا فى رواية (الحادثة التى جرت) : « وشعر بالمنديل ينجذب منه :

- سأغسله لك .
- لا شكرا ... لا .
- أفعل هذا لسمير ، وأنت مثله ..
- سأغسله مع ملابسى فى البيت .
- أحب أن أفعل هذا .
- أرجعيه .. شكرا شكرا » [1] .

---

(١) مجيد طوبيا : الحادثة التى جرت ، ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ ، ص ١٣١ .

وهـذا الـنمط مـن الأسـاليب أقـرب إلى فـن المسرح منـه إلى فـن الروايـة ؛ لأن الشخصيات فيه تواجه القارئ مواجهة صريحة ، دون تدخل ظاهر من الراوى ، وهو يحتاج من القارئ إلى قدر كبير من الاستسلام لسطوة التخيل ، والعيش بين الشخصيات ، والاحتكام إلى منطق وجودها ، ولم يستسغ الذوق العربى القديم هذا النوع من الأساليب فى القصة ، إذ لا نكاد نجد له أثرا فى القرآن الكريم أو القصص النثرى أو الشعرى ، أما الروايات الحديثة فقد تفاوتت فى استخدامه ، فلا نكاد نجده فى ثلاثية نجيب محفوظ – مثلا – إلا ملفوفا فى إطار الذكريات ، أو فى المشاهدة المسوقة على أنها ذكريات أو أفكار ؛ أى أن هذا الأسلوب الحر المباشر فى استحضار الحديث يختلط بالأسلوب الحر المباشر فى استحضار الفكر . وانظر إلى هذه الفقرة التى تصور حديثا يدور بين كمال أحمد عبد الجواد وفؤاد قلدس فى الثلاثية ، تجد الذكريات القديمة تتدفق فى رأس كمال كلما خطت رجلاه خطوة نحو الحانة التى فوجئ فيها بمريم ، فأعادت إلى ذاكرته أيام الاحتلال ، وثورة ١٩ ، وفهمى ، والمظاهرات ، وأخذت الأحاديث الداخلية تتصارع فى عقله ، إلى أن قال فى نفسه :

« هكذا بدأت مريم بالإنجليز وانتهت بالإنجليز »وإذا بصوت فؤاد قلدس ينساب إلى مسامعه دون مقدمات :

« أتعرف هذه المرأة ؟

– نعم ..

– كيف ؟

– امرأة من هاتيك النسوة ولعلها نسيتنى .

– أوه ، الحانات ملأى بهن ، مؤمسات قديات ،وخادمات متمردات ومن كل لون.

– نعم ..

– ولم لم تدخل فلعلها كانت ترحب بنا إكراما لك ؟

– لم تعد فى طور الشباب ولدينا أماكن أفضل »[1] .

وليس لهذا الأسلوب من ميزة سوى أنه يوهم بأن الشخصية المتحدثة تواجه القارئ

(١) نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٩٣ .

مباشرة دون وسيط ، وأنه أي القارئ هو صاحب القرار فى الحكم على ما يتضمنه كلام الشخصيات من أفكار ومعلومات وأحكام ، كما أنه يوهم بأن الحديث يدور فى اللحظة التى تقع فيها الأحداث ، بالاضافة إلى أن بعض الروائيين الغربيين يستخدمون هذا النوع من الأساليب لأهداف متعددة ، مثل التشويش على القارئ وجعله يقرأ هذه الفقرات نفسها على أنها للسارد ، وبذلك فإن الرواية تحمل فى داخلها عدة أوجه يمكن أن تقرأ بها ، ونتيجة لذلك تتعدد إشاراتها ومضامينها ، وقد تنبه (ديفيد لودج) الى هذه التقنية فى إحدى قصص (هيمنجواى) ، كما أننا نلاحظ أن (جيمس جويس) وغيره من كتاب روايات تيار الوعى يعتمد الخلط بين الأسلوب الحر المباشر فى استحضار أحاديث النفس أو التأملات والأفكار ، فهو يهمل علامات الترقيم والتوجيهات السردية الدالة على حدود الكلام والفكر ، فالفكر نفسه كلام لكنه كلام باطنى.

رابعًا : التقرير السردى لأفعال الحديث :

(the narrative report of speech acts)

هذا الأسلوب هو لب السرد وأساسه ، وهو أكثر إيغالا فى عدم المباشرة من الأسلوب غير المباشر نفسه ؛ لأنه عبارة عن تقرير بلسان السارد عن فعل الكلام ، فالسارد هو الذى يبدو فى الصورة ، ولهجته فقط هى اللهجة الملموسة فى الكلام ، وصوته فقط هو الصوت المسموع ، ولا يتيح هذا السارد لأى مظهر كلامى آخر أن ينافس كلامه أو يدخل فيه ، هو فقط الذى يقول ،ومضمون القول الذى يتحدثه ليس كلام الشخصيات وإنما هو أصداء هذا الكلام فى ذاكرته ، بعدأن اختمر فى عقله وأصبح جزءا من تجربته ، مثال ذلك قول يوسف إدريس فى رواية « العيب » : " بينما هى فى هذا وجدت الباب يدق ، والداخل عبادة بك ، صبح وسلم وسأل عن الجندى فأخبرته بما حدث ، وعن صفوت أفندى وأحمد الطويل وسليمان ،وبالتفصيل أجابته عن سبب غيبة كل منهم على حدة »[1] .

ومثل ذلك قول يوسف إدريس أيضا فى الرواية نفسها : « أما بالنسبة لعبادة بك فقد طلب منه أن يمر يوم السبت ليسلم على محمد الجندى»[2] .

(١) يوسف إدريس : العيب ط دار الشروق سنة١٩٨٧ ، الأعمال الكاملة ص ٩٦ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

وقوله : « وبحرارة واحترام كبير سلم عليها وخرج ، وحين عاد خفاجه بعد قليل وحاول أن ينتهز فرصة وحدتها ليفتح أبوابا للحديث ولم يجد منها تشجيعا يذكر » [1] .

كل هذه الفقرات عبارة عن تقرير عما قيل وليس نقلا له ، أو تجسيما لهيئته ، هي صياغة منطقية لما حدث ، مقولا بلسان السارد ، وهذا الذى حدث هو قول شخصيات أخرى لم تراع فيه هيئة القول ولا لهجة الخطاب ، بل المنقول هو مضمون القول فحسب ، وإذا أخذنا عبارة واحدة من هذا النوع من الأساليب ، ولتكن من رواية «الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم ، فى قول محمد ناجى : « هذا الصباح استمعت إليها وهى تتحدث فى التليفون مع موظف الاستعلامات فى الفندق ، وتطلب منه حجز حجرتين فى كازينو بارى» [2] .

فعبارة « تطلب منه حجز تذكرتين » من التقارير السردية للحديث، وإذا حولناها إلى الأسلوب المباشر لأصبحت هكذا : « قالت : احجز لى حجرتين فى كازينو بارى» . أما إذا حولناها إلى الأسلوب المباشر ، فإنها تصبح : « قالت له أن يحجز لها حجرتين فى كازينو بارى » ، وهكذا يتضح أن الفارق بين التقرير السردى لأفعال الحديث وغيره من الأساليب يكمن فى طغيان صوت السارد على كل الأصوات إلى درجة يحجب فيها كل صوت آخر .

ولعل هذا الأسلوب هو أكثر الأساليب انتشارا فى الروايات العربية بعد الأسلوب المباشر ، ولعله كذلك — أيضا — كان فى القصص العربية القديمة وفى الحكايات الشعبية بل وفى القرآن الكريم نفسه ، وإذا قرأنا قصة من هذه القصص أو رواية من الروايات التى اتخذت هذا الأسلوب وتتبعنا فيها الأفعال الدالة على تلخيص ما يدور من الأحاديث أمثال الأفعال : سأل ، وأمر ، ونهى ، وأفاض ، وأقنع ، وحمد ،ومدح ، وهجا ، وسب وغيرها لوجدناها أكثر الكلمات شيوعا فى العبارات الخاصة باستحضار الأحاديث . وانظر إلى الأفعال فى هذه العبارة التالية المنتقاة من رواية (زينب والعرش) لفتحى غانم ويقول فيها : " ووافق عبد الهادى ، ولم يحضر كتب الكتاب ... وبينما كان

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

(٢) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، جـ ٢ ص ١٠ .

الصراف يثرثر بكلام لم ينتبه إليه عبد الهادى عن الأولاد والبنات الذين يسألون عن خالهم ، اكتفى عبد الهادى بابتسامة باردة ، وسؤال عابر عن حال ابتسام " . تجد أنها احتوت على الكلمات التالية : وافق ،ويثرثر ، ويسألون ، وسؤال عابر ، وكلها تدل على أقوال محكية وملخصة بلسان السارد [1] .

أما فى القرآن الكريم ، فإننا نجد آيات كثيرة ، تعتمد على استحضار الأحاديث التاريخية القديمة عن طريق التقارير ، مثل قول الله تعالى ﴿ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِۦ سَخِرُواْ مِنْهُ ﴾ [هود : ٣٨].والسخرية قد تكون قولا ، ولم يأت القرآن الكريم بصيغة القول الذى قالوه عن طريق الكلام المباشر ، أو غير المباشر أو غيرهما ؛ لأن المقصود فى الآيات هو مجرد إظهار فعلهم القبيح بنبى الله ، وليس المقصود الكيفية التى سخروا بها ، أو القول الذى قالوه .

وكذلك فى قول الله تعالى : ﴿ وَٱمْرَأَتُهُۥ قَآئِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَٰهَا بِإِسْحَٰقَ وَمِن وَرَآءِ إِسْحَٰقَ يَعْقُوبَ ۝ ﴾ [هود : ٧١].والتبشير قول ، لكن صيغة القول غير مطلوبة فى القصة القرآنية ، بل المطلوب هو مضمونه وحدوثه فقط .

وكذلك فى قول الله تعالى ﴿ فَإِن تَوَلَّوْاْ فَقَدْ أَبْلَغْتُكُم مَّآ أُرْسِلْتُ بِهِۦٓ إِلَيْكُمْ ﴾ [هود : ٥٧] فالتبليغ قول ، لكن القرآن الكريم لم يذكره ؛ لأن المراد فى هذا الموضع هو تسجيل حدوث التبليغ فقط ، وإنذارهم مغبة التولى عما بلغوا به .

نستنتج من ذلك أن اختلاف أساليب القرآن بين الكلام المباشر ؛ وتقرير أفعال القول، لم يكن مجرد تنوع أسلوبى ، بل كان نتيجة لدلالة خاصة تستدعى هذا أو ذاك، فعندما يكون المراد السخرية من صيغة القول المباشر كقول الله تعالى : ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوٓاْ إِنَّمَا ٱلْبَيْعُ مِثْلُ ٱلرِّبَوٰاْ ﴾ [من الآية ٢٧٥ البقرة] .

وعندما يكون المراد عين الفعل فقط ، أى فعل القول ، يأتى التقرير الكلامى ، مثل قول الله تعالى : ﴿ وَٱلْمُسْتَغْفِرِينَ بِٱلْأَسْحَارِ ۝ ﴾ [من الآية ١٧ آل عمران] .

---

(١) فتحى غانم : زينب والعرش ، ط روز اليوسف جـ١ صـ٣٦

وعندما يكون المراد فعل القول ومضمون القول أيضا دون شكله أو لهجته ، يأتى الكلام فى أسلوب التقرير المتبوع بتفصيل ، مثل قول الله تعالى : ﴿ ٱلشَّيۡطَٰنُ يَعِدُكُمُ ٱلۡفَقۡرَ وَيَأۡمُرُكُم بِٱلۡفَحۡشَآءِۖ وَٱللَّهُ يَعِدُكُم مَّغۡفِرَةٗ مِّنۡهُ وَفَضۡلٗاۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ ﴾ (٢٦٨ البقرة) .

فالعدة والأمر كلام أو حديث ، والمراد هنا فعله ومضمونه فحسب . وهكذا يتبين لنا أن هذه الأساليب السردية ذات دلالات ، وليست مجرد خصائص أسلوبية فحسب.

خامسًا : الكلام الحر غير المباشر (**free indirect speech**) :

فى هذا النوع من الأساليب يمتزج كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة ، بحيث يمكن تبين مظاهر صوتين متداخلين فى العبارة السردية الواحدة ، صوت السارد وصوت الشخصية صاحبة الكلام ، فلا يلغى السارد صورة كلام الشخصية ولا تلغى الشخصيات صورة كلام السارد ، يتضح ذلك من خلال أنواع الضمائر المستخدمة فى العبارة السردية ، وكذلك أنواع أسماء الإشارة والظروف وطرق تنضيد اللهجات ، هو فى حقيقته أسلوب وسط ، بين التقرير السردى لأفعال الحديث ، والأسلوب الحر المباشر .

ويبدو هذا الأسلوب فى أكثر أشكاله وضوحا ، عندما تختلف لغة السارد عن لغة الشخصية المتحدثة ، كأن يحكى السارد باللغة العربية الفصيحة كلام شخصية تتحدث بالعامية ، أو كلام شخصية تتحدث العربية المتقعرة ذات الألفاظ الغريبة والتراكيب الشاذة ، أو كلام شخصية غير عربية تحاول التحدث بالعربية ، عندئذ يأتى الكلام مسرودا على لسان السارد وبلهجته وبصوته ، ويتخلل هذا الكلام ألفاظ عامية الشكل أو عامية الدلالة ، أو جمل ذات تركيب عامى ، أو يتخلله ألفاظ متقعرة وتراكيب غريبة أو ألفاظ ملحونة محولة عن وجهها ، أو تراكيب خاطئة ، وهذه الأنواع من الألفاظ والتراكيب تقتحم أسلوب السارد ، وتدخل فيه ، وتجعل الكلام السردى ذا زاويتى رؤية : زاوية رؤية السارد القولية ، وزاوية رؤية الشخصية المتحدثة القولية أيضا ، هو شكل مزدوج الزاوية القولية يشبه الصوت المنبعث من جهاز التسجيل ذى السماعتين المختلفتى النغم (الاستريو) .

وانظر معى إلى الفقرة التالية المنتقاة من رواية « الحرام » ليوسف إدريس ، والتى يقول فيها : " واستغرب فكرى أفندى واندهش ، كلام الريس صحيح ، ولكنه متأكد أن واحدة من هؤلاء الأنفار هى التى ولدت ذلك اللقيط ، فكيف يتفق هذا مع وجودهم جميعا فى ذلك الطابور المنحنى الطويل ، لا بد إذن أن الفاجرة غصبت على نفسها واشتغلت ، ولكنها لن تفلت منه »[1] . تجد أن هذا الأسلوب الذى سيقت فيه ، لم يكن أسلوبا مباشرا ولا أسلوبا غير مباشر ، كما أنه ليس تقريرا سرديا لأفعال الحديث، وإنما هو خليط من التقرير السردى والكلام الحر المباشر ؛ إذ نجد فيه صوت السارد عاليا ، ونجد كذلك آثار زاوية الرؤية القولية لفكرى أفندى وآثار لهجته وصوته واضحة أيضا ، فعبارات مثل « الفاجرة » و « غصبت على نفسها » و « كلام الريس صحيح » لا يمكن أن تصدر من زاوية رؤية السارد ، ومع ذلك فإنها مقولة بلسانه ومتضمنة فى عبارته ، والضمائر المشتملة عليها تؤكد إلصاقها به ، فهى تتحدث عن فكرى أفندى بضمير الغائب .

وفى رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى يسوق السارد كلاما بلسانه هو ومن زاويته ، لكنه بلهجة الشخصية المتحدثة ومن زاوية رؤيتها القولية أيضا ، وذلك مثل قوله : « ولكن الشيخ يوسف طلب من علوانى أن يخرس »[2] . فهذا القول السردى يحتوى جملة تحمل صوتين فى وقت واحد : صوت الشيخ يوسف ذى اللهجة العامية ، وصوت السارد المتحدث باللغة الفصحى ، هذه الجملة هى : « الشيخ يوسف طلب من علوانى أن يخرس » . وهى يمكن أن تصاغ على الأشكال التالية :

١ – « اخرس يا علوانى » فتكون كلاما حرا مباشرا .

٢ – « قال : اخرس يا علوانى » فتكون كلاما مباشرا .

٣ – « قال الشيخ يوسف لعلوانى أن اخرس يا علوانى » فتكون كلاما غير مباشر .

٤ – « أمر الشيخ يوسف علوانى بالسكوت » فتكون تقريرا سرديا للحديث . لكنها

---

(١) يوسف أدريس : الحرام ، ص ٣٦ .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ، ص ٢٠١ .

لم تأت على آية صيغة من الصيغ الأربع السابقة ، بل جاءت على صيغة الكلام الحر غير المباشر التي تحمل لهجة الشيخ يوسف العامية وأنفاسه وطريقة حديثه مع علواني ، ولهجة السارد الفصيحة ذات الطابع التقريري .

ومثل ذلك أيضا قول فتحي غانم في رواية (قليل من الحب كثير من العنف) : " لا وجه للمقارنة بين فاطمة مهما كان جمالها ووسامتها وتلك اللهلوبة المتحركة المعجونة بماء العفاريت » [1] . فعبارات مثل « تلك اللهلوبة » و « معجونة بماء العفاريت » لا تصدر عن السارد وإنما هي من كلام (طلعت فرج) وهي تحمل سمات الكلام العامي المنطوق ، وليس الكلام الفصيح المكتوب ، لكنها وردت على لسان السارد وفي سياق كلامه منسوبة إليه ، ومثل ذلك الأسلوب أيضا قول فتحي غانم في الرواية نفسها : «والخواجة يحاول أن يتعلم ويقلد طلعت ، ويردد هذه التعبيرات كالبغبغان وهو يضحك ويهتز بجسده الضخم ، وينسى أنه خواجة قادم من أمريكا حتى يفسد يونس كل هذا بلغة المرحوم شكسبير» [2] .

فعبارة « المرحوم شكسبير » ليست من لهجة السارد بل هي منقولة من كلام طلعت ودالة على لهجته ، إن ملاحظة الأسلوب الحر غير المباشر في هذه الفقرات السابقة تظهر لنا أن هذا الأسلوب لا يتميز عن طريق اختلاف الضمائر وأسماء الإشارة فقط ، وإنما يتعدى ذلك إلى القاموس اللغوي والتراكيب النحوية وأساليب البيان .

وإذا عدنا إلى رواية الأرض للشرقاوي فإننا نجده يستخدم الأسلوب الحر غير المباشر ، هذا لأغراض معينة بطريقة مبتكرة ، فهو يسوق الأقاويل التي يتداولها أهل القرية فيما بينهم دون أن يعرف مصدرها ، يسوقها على لسان السارد ، وهذا النهج يجعل السرد في الرواية ذا طابع ملحمي حماسي ، ويجعله سردا يحكي أصواتا متشابكة تشبه أصوات الكورس في المسرحية ، مثل قوله : " فأحد العائدين من مصر كان يشتغل في شبرا البلد وعرف من هناك أن الشيخ حسونة يسعى عند الحكام في مصر

(١) فتحي غانم : قليل من الحب كثير من العنف ، ص ١٣ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٤ .

ليعدلوا عن شق الزراعية »[1]. فاختيار الشرقاوى لكلمة « يشتغل » العامية بدلا من كلمة « يعمل »، واستخدامه كلمة «مصر» بدلا من (القاهرة) وكلمة « الحكام » للدلالة على الجهة الحكومية المختصة بالزراعة أو بالرى ، كل ذلك يكشف عن رغبة الشرقاوى فى نقل لهجات المتحدثين وأصواتهم وإدخالها فى لهجة السارد وصوته .

إن هذا الأسلوب الحر غير المباشر مع الأسلوب غير المباشر يعدان من أكثر الأساليب السردية حيوية وخفة روح ، بل هما أكثر جمالا من الأساليب السردية التى تستخدم فقط أساليب الاستعارات والتشبيهات والمجازات بطريقة تقليدية ، يبدو ذلك واضحا من الموازنة بين أسلوبى التصوير عند كل من يحيى حقى ومحمد عبد الحليم عبدالله ، أو الموازنة بين أسلوبى الجاحظ وابن العميد ، أسلوب يحيى حقى وأسلوب الجاحظ يختلطان بروائح الواقع المعيش ولهجاته ، يشارك الكاتب أو السارد الناس فى كلماتهم ونكاتهم وزوايا الرؤية عندهم ، واقرأ ليحيى حقى هذه الفقرة من رواية (قنديل أم هاشم) والتى يقول فيها : « سنة بعد سنة وإسماعيل يفوز بالأولية ، فإذا أعلنت هذه النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران ، بل ربما شاركتهم المارة أيضا ، وزغردت (ما شاء الله) بائعة الطعمية والبصارة ، وفاز الأسطى حسن — الحلاق ودكتور الحى بحلوانه المعلوم ، وأطلقت الست عديلة بخورها وقامت بوفاء نذرها لأم هاشم ، فهذه الأرغفة تعد وتملأ بالفول النابت وتخرج بها أم محمد تحملها فى مقطف على رأسها : ما تهل من الميدان حتى تختطف الأرغفة ، ويختفى المقطف ، وتطير ملاءتها وترجع خجلة تتعثر فى أذيالها غاضبة ضاحكة من جشع شحاذى السيدة »[2] .

اقرأ هذه الفقرة تجد حى السيدة زينب ماثلا أمام عينيك ، بكل ما فيه من صخب وروائح ، تجده منظورا من أسفل ، لا فى الرؤية الخيالية فحسب ، بل فى الرؤية القولية أيضا ، فهذه الكلمات وهذه التراكيب ، بل هذه المعانى ، ليست خاصة بالسارد ، بل هى للسارد وللشخصيات المتحركة فى الميدان ، وفى البيوت ، والزاوية القولية أيضا

(١) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ، ص ٢٠١ .

(٢) يحيى حقى : قنديل أم هاشم ، ط دار المعارف سنة١٩٩٢ ، ص ١٠ .

مزدوجة ، فهي للسارد من ناحية ، ولأهل الحي من ناحية أخرى .

بعد كل هذا يمكننا القول بأن هذه الأساليب الخمسة في استحضار الأحاديث إنما كانت نتيجة لتفاوت العلاقة بين حديث السارد وأحاديث الشخصيات التي يستحضرها ، فالسارد يسيطر حينا على أحاديث الشخصيات سيطرة كاملة ، ولا يترك لها فرصة للتحدث عن نفسها ، فإذا رغبت إحدى الشخصيات في الشراب أو الطعام ، قال هو :إنها تطلب الشراب أو الطعام ، وإذا صاحت داعية أو شاكرة قال هو عنها : رفعت عقيرتها بالدعاء أو الشكوى . وحينا آخر يتوارى السارد خلف الشخصية المتحدثة ويترك لها الحبل على الغارب ، لتقول ما تشاء بلسانها هي ، ومن زاويتها ، وبلهجتها وصوتها المعبر عنها ، وهو الأسلوب المعروف بالكلام الحر المباشر ، وبين هذين الأسلوبين تقع سائر الأساليب الأخرى . وعلى هذا فإنه يمكننا أن نقسم الأساليب الخمسة السابقة الذكر حسب درجة سيطرة أسلوب السارد على النحو التالي:

أولا : نمط يسيطر عليه السارد سيطرة كاملة ولا يترك فيه للشخصيات المتحدثة أدنى فرصة لإظهار أصواتها ، وهو : التقرير السردي لأفعال القول .

ثانيا : نمط يسيطر فيه السارد سيطرة جزئية ، وهو ثلاثة :

(أ) الكلام غير المباشر . (ب) الكلام الحر غير المباشر . (جـ) الكلام المباشر .

ثالثا : نمط لا يسيطر فيه السارد على الأحاديث ، بل يترك للشخصيات الحرية في القول ، وهو : الكلام الحر المباشر .

وهذه الأساليب موجودة في التراث العربي بصور متفاوتة ، فبينما نجد الأسلوب المباشر يشيع جدا في القصص القديمة والحديثة ، نجد أسلوبا مثل الكلام الحر المباشر لا يكاد يكون له أثر في هذه القصص .

استحضار التأملات أو الأفكار :

الأفكار والكلام وجهان متلازمان لنشاط إنساني واحد ، فلا يكون الكلام كلاما إن لم يكن دالا على معنى ، من أجل ذلك كانت دراسة اللغة في حقيقتها دراسة للفكر أيضا عند الناطقين بها ،ومن ثم سميت العلوم الدالة على العمليات العقلية المجردة

بأسماء دالة على عمليات كلامية ، مثل « علم المنطق » و «علم الكلام » ، وحصرت بعض المدارس الفلسفية – وهى الوضعية المنطقية – مجال بحثها فى الدلالات والمفاهيم التى تمنحها الكلمات ، وقرن كثير من الباحثين القدماء والمحدثين بين المنطق بمفهومه الدال على تنظيم حركة الفكر الإنسانى ، والمنطق بمفهومه الدال على التفوه بأصوات تتركب من كلمات وجمل مفيدة .

لكن ظهور نظريات التحليل النفسى ، واكتشاف فرويد لمنطقة العقل الباطن ، جعلا الأنظار تتجه إلى المكونات الفكرية التى لم تزل فى مرحلة التكوين فى رحم الوعى لدى الإنسان ، تلك المرحلة العميقة التى تبدو التأملات والأفكار فيها على هيئة أشكال فكرية ناقصة لما توضع فى قوالب لغوية بعد ، وراح الأدباء يعدون تسجيل هذه المرحلة الجنينية من حياة الأفكار بمثابة الكشف الجديد لمنطقة جديدة ، تسبق منطقة الكلام لدى الإنسان ، وهى منطقة الوعى ، ويدل الوعى – كما يقول روبرت همفرى – على منطقة الانتباه الذهنى التى تبتدئ من منطقة ما قبل الوعى ، وتمر بمستويات الذهن ، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى فى الذهن ، فتشمله ، وهو مستوى التفكير الذهنى والاتصال بالآخرين[1] .

هناك إذن فكر مكتمل يصلح للاتصال بالآخرين ، وهو الفكر المجرد الذى تقوم به الجمل اللغوية المعتادة ، وهناك فكر آخر غير مكتمل ، ولم يوضع فى قوالب لغوية ، هذا الفكر غير المكتمل يختلط بالمشاعر والأحاسيس ، ويمتزج بالجوانب النفسية العميقة التى يحسها الإنسان ، ولا يمكنه التعبير عنها ، أو تغوص فى باطنه إلى الدرجة التى لا يحسها ويشعر بوجودها لكنه يعانى من آثار أبخرتها التى تتصاعد وتؤثر على سلوكياته ، بل على حياته كلها .

وكما أن السرد – بوصفه قولا – يستخدم أداة لاستحضار أفعال الشخصيات وصفاتها وأقوالها ، فإنه أيضا يستخدم أداة لاستحضار أفكارها ؛ أى أفكارها الصادرة

---

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعى ، ط مكتبة الشباب سنة ١٩٨٤ ، ص ١٦ .

عن الذاكرة أو الذهن الواعى المدرك ، وأفكارها الصادرة عن العقل الباطن أو الوعى الداخلى ومتمثلة على هيئة أطياف ، وهواجس وذكريات ناقصة ، وتأملات . أيا كان نوع الفكر المستحضر ، فإن تشابها كبيرا يلحظ بين الأساليب السردية الخاصة باستحضار الأحاديث والأساليب السردية الخاصة باستحضار الأفكار ، كما أن الصعوبات نفسها التى يلاقيها الكاتب فى استحضار الأحاديث عن طريق السرد الذى هو فى الوقت نفسه حديث يلاقيها أيضا فى استحضار الأفكار ؛ لأن السرد نفسه فكر أيضا - فكر يستحضر فكرا ، وأحاديث تستحضر أحاديث - أى أنهما يشتركان فى كونهما أداة للسرد وموضوعا له .

فكما أن أساليب السرد المتعلق باستحضار الأحاديث تنشأ من العلاقة بين السارد والمادة المسرودة أو المستحضرة ؛ أى من درجة سيطرة السارد على السرد ، فإن أساليب السرد المتعلقة بالأفكار تنشأ من ذلك أيضا ، ومن ثم تتنوع إلى الأنواع السردية نفسها التى سبق الحديث عنها فى الحديث عن سرد الأحاديث ، وهى هنا : الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر ، والأسلوب غير المباشر ، والتقرير السردى للأفكار ، والأسلوب الحر غير المباشر ، والتقرير السردى للأفكار ، والأسلوب الحر غير المباشر ، والأسلوب الحر المباشر :

١ - الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر :

لا يختلف الفكر المباشر عن الكلام المباشر اختلافا كبيرا ، فالسارد فى كل منهما يقدم المادة المنقولة بعبارة تدل على بداية القول المنقول ، أو تدل على بداية الفكر المنقول ، وإذا كانت هذه العبارات تأتى فى أسلوب الكلام المباشر على شاكلة العبارات : « قال » و «صاح » و «تفوه » فإنها تأتى فى الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر ، من قبيل العبارات : « فكر » و « أخلد إلى فكره » و « تأمل » وغير ذاك ، ثم يأتى بعدها مباشرة الفكر الذى دار فى عقل الشخصية المفكرة . وإذا كانت الضمائر فى العبارة المنقولة من حديث الشخصية فى أسلوب الكلام المباشر دالة على المتكلم ، فإن هذه الضمائر أيضاً تدل على فكر الشخصية بالإضافة إلى التشابه فى الإطار السردى ، وفى الضمائر بين

الكلام المباشر والعبارة الدالة على الفكر المباشر ، فإن هناك تشابها آخر ينشأ من استخدام علامة الترقيم (:) الدالة على بداية جملة القول ، أو الجملة الناقلة للفكر ، للفصل بين الجملة المشيرة إلى القول والجملة التى هى القول ذاته .

ومن نماذج هذا الأسلوب قول الطيب صالح فى رواية (موسم الهجرة للشمال) :

"وبينما انبرى منصور يفند آراء رتشارد أخلدت أنا إلى أفكارى : ما جدوى النقاش ؟ هذا الرجل — رتشارد — هو الآخر متعصب ، كل أحد متعصب بطريقة أو بأخرى ، لعلنا نؤمن بالخرافات التى ذكرها ، ولكنه يؤمن بخرافة جديدة ، خرافة عصرية هى خرافة الإحصائيات ، ما دمنا سنؤمن باله فليكن إلها قادرا على كل شىء . أما الإحصائيات .. الرجل الأبيض لمجرد أنه حكمنا فى حقبة من تاريخنا ، سيظل أمدا طويلا يحس نحونا بإحساس الاحتقار الذى يحسه القوى تجاه الضعيف "[1] .

هذه الفقرة مسبوقة بقول السارد : « أخلدت إلى أفكارى » وهو قول يشبه الإطار السردى المسبوق بعبارة (قال) فى الكلام المباشر .

ثم نجد علامة الترقيم (:) الدالة على بداية قول جديد ، ونجد الفقرة أيضا تستخدم ضمائر المتكلم العائدة على الشخصية المتحدثة .

وهذا الأسلوب المباشر رغم شيوعه فى مجال استحضار الأحاديث إلا أنه قليل الاستخدام فى استحضار الفكر ؛ إذ لا نكاد نجد له نماذج كثيرة مستقلة ، وأكثر نماذجه تأتى متشابكة مع الأسلوب غير المباشر فى استحضار الفكر . وقد استخدم القرآن الكريم هذا النوع المباشر فى مثل قوله تعالى : ﴿ ٱلَّذِينَ يَذْكُرُونَ ٱللَّهَ قِيَـٰمًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَـٰذَا بَـٰطِلًا سُبْحَـٰنَكَ فَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ ۝ ﴾ (١٩١ آل عمران) . وقد يأتى ممتزجا بالأسلوب المباشر فى استحضار الأحاديث لتقاربهما ، وذلك فى معرض الأحاديث النفسية التى تدور فى ذهن الشخصية ، وفى هذه الحالة تأتى الجملة السردية الإطار شبيهة بالجملة السردية التى تقدم الأحاديث ، وذلك مثل قول الله تعالى عن إبراهيم عليه السلام : ﴿ فَلَمَّا رَءَا

---

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال ، ص ٦٣ .

ٱلْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَـٰذَا رَبِّى ۖ فَلَمَّآ أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِى رَبِّى لَأَكُونَنَّ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧٧﴾ ﴾ (٧٧ الأنعام) . وهذا الأسلوب شائع جدا فى استحضار الفكر فى القرآن الكريم ، بل إن أكثر أفكار الشخصيات مصوغة فى قالبه ، مثلما كانت أكثر أحاديثها مصوغة فى الأسلوب المباشر أيضا .

٢- الأسلوب غير المباشر فى استحضار الفكر :

فى بعض الروايات مثل ثلاثية نجيب محفوظ ، يستخدم الكاتب الأفكار بوصفها عمقا للأحاديث والأفعال ، فكل فعل وكل قول يصدر عن شخصية من شخصيات الرواية إنما يكون نتيجة وقراراً منبثقين من فكر عميق داخل العقل الواعى أو العقل الباطن لهذه الشخصية ، وهذا الفعل وهذا القول نفسه ينشئ - بمجرد حدوثه - ردود أفعال فكرية لدى شخصيات أخرى ، ولدى الشخصية الفاعلة نفسها ، وينشأ عن هذا الفكر فعل آخر من شخصية أخرى أو من الشخصية نفسها .. وهكذا يكون الفكر لدى الشخصيات سببا فى الأفعال ونتيجة لها فى وقت واحد .

والطريقة الأثيرة لاستحضار الأفكار فى هذه الروايات ، هى الأسلوب غير المباشر والقائم على التصريح فى النص على بداية العبارات الدالة على الفكر ، مع الاحتفاظ بضمير الغائب ، مثال ذلك قول نجيب محفوظ فى الثلاثية مصورا ياسين - ليلة عرس خديجة - وقد اكتشف حقيقة والده السيد أحمد عبد الجواد الماجنة المعربدة : "ألقى نظرة كئيبة على الفناء الخالى إلا من الطاهى وصبيانه وبعض الأولاد والبنات ، فتخيل ما كان ينبغى أن يوجد من معالم الزينة وسرادق الطرب ومجلس المدعوين ، من قضى بهذا ؟ ... أبوه ...الرجل الذى يفوح عرقه بالمجون والعربدة والطرب .. أعجب به من رجل ، يحل لنفسه اللهو الحرام ويحرم على بيته اللهو والحلال، وراح يتخيل مجلس السيد كما رآه فى حجرة زبيدة ، بين الكأس والعود ، فما يدرى إلا وقد وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة لم تخطر له من قبل على شدة وضوحها فيما رأى تلك الليلة ، تلك هى التشابه بين طبيعتى أبيه وأمه ! طبيعة واحدة فى شهوانيتها وجريها وراء اللذة فى استهتار لا يقيم وزنا للتقاليد ، ولعل أمه لو كانت رجلا لما قصرت عن أبيه فى اللهج بالشرب والطرب

أيضا ، لذلك انقطع ما بينهما – أبيه وأمه – سريعا ، فما كان لمثله أن يطيق مثلها ، وما كان لمثلها أن تطيق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية تستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراهنة ! ، ثم ضاحكا ضحكة لم يتح لها روعه من هذه الفكرة الغريبة ، روحا من السرور : عرفت الآن من أكون ، لست الا ابن هذين الشهوانيين وما كان أن أكون غير ما كنت ، في اللحظة التالية تساءل : ترى ألم يخطئه الصواب عند إغفال دعوة أمه إلى زفافه ؟ " [1] .

هذه الفقرة والفقرات التالية تصور لنا ما يدور في عقل ياسين من ذكريات وأفكار ومشاعر ، ويستخدم نجيب محفوظ في استحضارها أسلوبين ، هما : الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر ، فهو يبدأ بجملة سردية يجعلها إطارا للجمل المعبرة عن المحتوى الفكري الذي يريد توصيله إلى القارئ ، هذه الجملة السردية الإطار هي قوله : " تخيل ما كان ينبغي أن يوجد من معالم الزينة " . وهذه الجملة رغم أنها لا تشير إلى فكر بل إلى تخيل حسي إلا أنها تهيئ القول للدخول في استحضار الفكر ، وهي بمثابة الفعل « قال » الذي يسبق الجمل الحوارية في الكلام المباشر ، ثم يقول نجيب محفوظ بعد هذه الجملة السردية الإطار : « من قضى هذا .. أبوه .. الرجل الذي يفوح عرقه بالمجون .... الخ » ، وهذا القول يعبر عما يدور في ذهن ياسين من أفكار ، لكنه ليس بلسانه بل بلسان السارد ، والدليل على ذلك أن نجيب محفوظ لم يفصل بينه وبين الجملة السابقة المقدمة له بالنقطتين المتعامدتين (:) الدالتين على بداية النص القولي المستحضر ، وأنه لم يجعل الضمائر في القول المذكور للمتكلم بل جعلها للغائب ، ولو أن نجيب محفوظ ساق هذا القول مساق الأسلوب المباشر في استحضار الفكر لجاءت هذه الفقرة على النحو التالي : « تخيل : من قضى بهذا ... أبي .. ؟ .. الخ » ؛ أي لكان الضمير المستخدم ضمير المتكلم وليس ضمير الغائب ، ولفصل بين جملة القول وجملة الإطار السردي بعلامة الترقيم (:) الدالة على عبارة القول .

بعد ذلك ينتقل نجيب محفوظ إلى مقطع ثان من مقاطع الأسلوب غير المباشر في استحضار الأفكار ؛ حيث يقول عن ياسين أيضا :« وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة ».وهذه

---

(١) نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٢٨٥ .

الفقرة عبارة عن إطار سردى لما بعدها ، ثم يقول : « تلك هى التشابه بين طبيعتى أبيه وأمه .. ولعل أمه لو كانت رجلا لما قصرت عن أبيه ... الخ » ؛ فاللهجة هنا لهجة السارد والأسلوب أسلوبه ، والضمائر ضمائر الغائب ، إلا أن الفكر فكر ياسين والصوت صوته .

وقبل نهاية الفقرة السابقة يعود نجيب محفوظ إلى استخدام الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر ، فيقول : « ثم ضاحكا ضحكة لم يتح لها روعه من هذه الفكرة الغريبة ، روحا من السرور : عرفت الآن من أكون ، لست إلا ابن هذين الشهوانيين وما كان أن أكون غير ما كنت » العبارة المستحضرة المنسوبة إلى ياسين هنا تستخدم ضمائر المتكلم العائدة إلى ياسين نفسه ، والسارد يقدم لها بعبارة سردية أخرى تقع منها موقع الإطار ، وهى : « ثم ضاحكا من هذه الفكرة الغريبة » ويفصل بين العبارتين بعلامة الترقيم (:) الدالة على نص القول .

ثم يعود نجيب محفوظ مرة أخرى إلى الأسلوب غير المباشر ، ثم ينتقل إلى ذكر الأفعال التى تصدر عن ياسين نتيجة لهذا الفكر إذ يتجرأ وينشئ علاقة مع العوالم ويخبر أخاه بأفكاره ، ويترتب على هذه الأفعال أفكار أخرى وهكذا .

٣ – التقرير السردى للأفكار :

هذا الأسلوب هو أكثر ألوان استحضار الفكر شيوعا فى الروايات العربية وغير العربية ، ونماذجه لا تكاد تحصر لكثرتها ، ويعتمد هذا الأسلوب على أن السارد يتولى بنفسه التعبير عن الأفكار التى تدور فى أذهان الشخصيات ، ولا يتيح لهذه الشخصيات المفكرة أن تدلى بدلوها مباشرة فى مجال العرض ، فهى وإن كانت قد فعلت الفكر ، إلا أن السارد هو الذى يبدو وكأنه هو الذى فعل الوعى بهذا الفكر ، وصاغ هذا الوعى صياغة تخاطب عقل القارئ ، بأسلوبه هو ؛ أى السارد ومن زاوية رؤيته هو ، فالسارد هو الذى يعرض وهو الذى يقوم هذا الفكر بفكره هو ، وهو الذى تظهر صورته ويرتفع صوته ولهجته ، ومن أمثلة ذلك قول نجيب محفوظ فى الثلاثية عن أحمد عبد الجواد : " لم يدرِ ما ركبه ، شيطان رجيم أم داء وبيل ؟ نام وهو يأمل أن

يكون انتهى من سخف الليلة الماضية »[1] ، وقوله أيضا :« دهش فهمى لحد الانزعاج؛ لأنه لم يتوقع أن يباغت فى أول جملة يخاطب بها بألفاظ تجمع بين مريم والزواج والرغبة، أفكار لعبت على مسرح صدره أدواراً لا تنسى ولا تنمحى آثارها ، فلعله بالغ فى اظهار دهشته ، ليخفى ما أثارت الذكريات فى نفسه من الشجن والثأر »[2]، وقوله – أيضا – عن كمال « ظن أول وهلة أن دوره سيجيء ، ولكن طال به الترقب ... غير أنه مال إلى تكذيب ما قام بنفسه ودارى شكوكه ، وجعل يتحين الفرص لتجربة حظه من جديد وهو من الإشفاق فى غاية »[3] ، ومثل قول فتحى غانم فى رواية (الساخن والبارد) : " فكر فى جوليا وهى تسمع نبأ سفره ، وتخيل علامات الحزن على وجهها ، وفكر فى كلام يواسيها به ، وخطر له أن يدعوها للسفر معه ، ثم نفى هذا الخاطر بسرعة ... ثم تذكر حكاية الأولاد غير الشرعيين ، فشعر بأنه قد تورط مع جوليا من حيث لا يدرى "[4] ، وقوله أيضا : " جلس ينظرها وهو يفكر فى الصورة التى يتخيلها بوسفلت عن جوليا »[5] ، وقوله : « واستمر يوسف يقلب الاحتمالات فى رأسه وهو مشتت الفكر "[6] .

وهكذا نجد أن أكثر أساليب الروايات التقليدية فى استحضار الفكر من هذا النوع التقريرى السردى ، وقد استخدم القرآن الكريم هذا الأسلوب فى القص ، بصورة قليلة فى قول الله تعالى : ﴿ وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَارِغًا إِن كَادَتْ لَتُبْدِى بِهِۦ لَوْلَآ أَن رَّبَطْنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾ (الآية ١٠ القصص) ، ومثل قوله تعالى عن إبراهيم عليه السلام : ﴿ فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً ﴾ (من الآيات ٢٨ الذاريات) ، وقوله تعالى : ﴿ وَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ كَمَا كَفَرُواْ فَتَكُونُونَ سَوَآءً ﴾ (من الآية ٨٩ النساء). لكن هذا الأسلوب ليس من الأساليب الشائعة كثيراً فى استحضار الأفكار فى القرآن الكريم .

---

(١) نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٥ .
(٢) نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣١٩ .
(٣) نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٢٢ .
(٤) فتحى غانم : الساخن والبارد ، روز اليوسف سنة ١٩٨٨ ، ص ٩١ .
(٥) المصدر السابق ، ص ٩٣ .
(٦) المصدر السابق ، ص ٩٥ .

وهو فى الروايات أنواع كثيرة ، وتختلف طرق تركيبه اختلافاً كبيرا من رواية إلى أخرى ، ومن مدرسة فنية إلى مدرسة أخرى ، فبعض الروايات تستخدم الأسلوب السردى المبسط الصريح فى وصف حركة الفكر داخل عقول الشخصيات ، وبعضها تعبر عنه بطريقة شعرية مجازية تصويرية ، ولعل السر فى هذا الاختلاف يكمن فى طبيعة المادة المستحضرة ، وهى الأفكار والتأملات ، فهى لا تأتى هكذا ساكنة أو معزولة عن سائر العمليات العقلية الأخرى المتمثلة فى الأحاديث والأفعال والصفات ، ويكمن أيضا فى أن أسلوب التقارير السردية لا يأتى مقطوعا أو مستقلا عن سائر الأساليب الروائية ، بل يختلط فى كثير من الأحيان بالأسلوب المباشر فى استحضار الفكر وفى استحضار الأحاديث أيضا .

٤ – الأسلوب الحر غير المباشر فى استحضار الفكر :

يأتى هذا الأسلوب بكثرة مختلطا بالتقارير السردية لأفعال الفكر ، وهو أسلوب شائع فى الروايات المعاصرة ، وبخاصة فى الروايات السيكولوجية التى اعتمدت على تصوير العالم الروائى كله من خلال ارتسامه على العقل الباطنى لواحدة من الشخصيات ، وفى هذه الروايات يعتمد الأسلوب غير المباشر هذا ، على المزج بين فكر الشخصية المفكرة أو المتحدثة حديثا باطنيا ، وبين فكر السارد وأسلوبه ورؤيته ، بحيث يأتى كلام السارد مع فكر الشخصيات مصوغا بضمير الغائب الدال على الشخصية المفكرة ذاتها ، ويدخل فى هذا الأسلوب المنولوج الداخلى [1] أو أحاديث النفس .

ومن نماذج هذا الأسلوب قول نجيب محفوظ فى الثلاثية : « كلما رفع رأسه وجدها مطبقة عليه كالسهم الجاسم على صدره ، وهذه الأضواء المنبعثة من نوافذ العوامات هل تنبعث من بيوت خلت من الهم ؟ ولكن ليس كهمك هم ، ليس من يموت كمن ينتحر ، وأنت بلا جدال قد وافقت على الانتحار ، واصل السير ، لم يكن أحب إليه وقت ذاك من المشى ليريح أعصابه ، ويستعيد أفكاره قبل أن يمضى إلى الإخوان ، وهنالك يخلو إليهم ويكاشفهم بكل شىء .. إلخ » [2] .

---

(١) وصفت المنولوج بأنه داخلى تفريقا بينه وبين المنولوج المسرحى الذى يمكن أن يوصف بأنه خارجى.

(٢) نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٥ .

هذه الفقرة تكشف عن تيار من الأفكار المنظمة المضطرمة فى ذهن أحمد عبد الجواد، يصوغها السارد على هيئة حديث نفسى يفيض به عقل أحمد عبد الجواد ، لكنه ليس بضمير المتكلم الدال عليه ، بل بضمير المخاطب حينا وبضمير الغائب حينا آخر ، وبعلامات فكرية تنتمى إلى رأس أحمد عبد الجواد ، باعتباره هو الذى فعل الفكر ، وعلامات أخرى تقويمية تدل على وجود فكر آخر ، هو الوعى بالفكر و ينتمى إلى السارد ، ولا توجد هناك علامات ترقيم تدل على نقل القول ، بل هناك صياغة مزدوجة الصوت واللهجة لنمط مزدوج من الفكر .

ومن النماذج التى يقترب فيها الأسلوب الحر غير المباشر فى استحضار الفكر من التقارير السردية لأفعال الفكر اقترابا شديدا ، بل يدخل فى إطارها ، قول نجيب محفوظ مصورا الحالة النفسية التى يعانيها كمال أحمد عبد الجواد – فى الثلاثية بعد خاب أمله فى الزواج من عايدة شداد – : " واحتقن بالغضب صدره ، عز عليه جدا ألا يحظى على حبه العظيم إلا بهذا الإعراض البارد المتعجرف ، وحز فى نفسه ألا يتمخض غضبه إلا عن الحب والولاء ، وألا يرد اللطمة إلا بالابتهال والدعاء ، ولو كان المتجنى عليها شخصا آخر ، ولو كان حسين شداد نفسه لقطعه دون تردد ، أما وهو المعبود فقد ردت شظايا الغضب إلى نحره ، وانصبت العداوة على هدف واحد هو نفسه ، فنزعت به الرغبة فى الانتقام إلى إنزال العقاب بالجانى – الذى هو نفسه – قضى عليها بالحرمان من الدنيا ، وامتلأ بشعور عنيد محزون أملى عليه الإعراض عنها إلى الأبد ، رضى فيما رضى بصداقتها ، بل اعتبرها فوق أحلام مطمعه ، بالرغم من أن قوة حبه تضيق عنها السموات والأرض .. إلخ »[(١)] .

هذه الفقرة يمكن أن تتحول إلى الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر بتغير علامات الترقيم ، وبتحويل ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، فتصبح عندئذ العبارة على الوجه التالى : « فكر كمال : عز على جدا ألا يحظى حبى العظيم إلا بهذا الإعراض البارد المتعجرف وحز فى نفسى .... إلخ » .

ولم تكتف الروايات الحديثة بهذه الصيغة القائمة على استحضار الأفكار المنظمة

(١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

داخل عقول الشخصيات ، عن طريق فكر السارد وأسلوبه ، بل طورت هذا النوع من الأسلوب ، ليتلاءم مع مكتشفات مدرسة التحليل النفسى لبواطن الشعور ، وللكيفيات التى يفيض بها الوعى الداخلى لدى الإنسان ، خلال فوران الوعى وتخلقه داخل المجاهل الغائمة أو المظلمة للنفس البشرية ، فأصبح الأسلوب الحر غير المباشر يتلون بتلون شذرات الفكر التى تتخايل على صفحة الوعى ، فيتقطع بتقطعها ويصيبه الغموض من جراء الضبابية التى تحيط بها ؛ لذا نجد كاتبة مثل (فرجينيا وولف) تعتمد اعتمادا جوهريا على هذا الأسلوب الحر غير المباشر [1] وتستخدم الطبقات الأسلوبية التصويرية والشعرية للتعبير عن طبقات الفكر ، خلال درجات الوعى الباطنى العميق ، الذى لا يحكمه إلا قانون التداعى الحر للأفكار ، والديمومة الزمانية التى تخرج الفكر فى الرواية من حيز الذهن الواعى المدرك إلى حيز الوعى الذى يقع بين مرحلة الذكر ومرحلة النسيان ، وبهذا تخرج المادة المستحضرة عن طريق الأسلوب الحر غير المباشر فى استحضار الفكر من مجرد التأمل ، أو بناء القضايا العقلانية إلى مجال تتحول فيه ساحة الوعى الزمانية مرآة تنعكس عليها صفحات الحياة كلها ، أو تتحول إلى تجربة تتجمع فيها كل أنواع الخبرات ، وبذا فإن الأسلوب الحر غير المباشر فى هذه الحالة يقترب من أسلوب اللغة الشفافة فى الشعر الغنائى .

على أننا لا نستطيع أن نقدم تصورا كاملا للتطور الهائل الذى لحق هذا الأسلوب الحر غير المباشر فى الرواية الحديثة ، دون أن نتحدث عن الأسلوب الآخر الذى سار معه جنبا إلى جنب فى ساحة هذا التطور ، بل تفوق عليه ، وكان أكثر منه قبولا لدى كتاب الرواية المحدثين ، وهو (الأسلوب الحر المباشر فى استحضار الفكر) ، فعلى هذين النوعين من الأسلوب ترتكز كل محاولات التطورات الهائلة فى أسلوب الرواية الحديثة، وإليها اتجهت أنظار النقاد الباحثين عن أسلوب ، الرواية فى العصر الحديث ، فهما الأسلوبان المعنيان بأساليب « تيار الوعى » و « تيار الشعور » و « المنولوج الداخلى» و « المناجاة » . وغيرها من المصطلحات الدالة على التقنيات الأسلوبية لهذا النوع من الروايات .

---

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة . ترجمة محمود الربيعى ، ص ٥٠ .

٥ — الأسلوب الحر المباشر فى استحضار الفكر :

يعد هذا الأسلوب من أكثر الأساليب السردية انتشارا فى الروايات المعاصرة ذات الطابع النفسى ، بل يشكل هو والأسلوب الحر غير المباشر — السابق الذكر — عصب الخطاب السردى فى روايات تيار الوعى ، حتى إننا نجد روائيا مثل (جيمس جويس) يأتى فى روايته الشهيرة « يوليسيس » بمونولوج واحد متواصل مصاغ بهذا الأسلوب الحر المباشر ، فى خمس وأربعين صفحة كاملة [١] ، وهو أسلوب يختفى فيه صوت السارد تماما ، وتظهر أفكار الشخصيات مباشرة دون وسيط ، لتعلن عما يدور فى ساحة الذاكرة أو الذهن أو الوعى من صور وأفكار وهواجس ، بطريقة مسرحية خالصة .

لكننا لا نجد هذا الأسلوب يستقل بالنص الروائى كله فى الروايات العربية ؛ إذ لو جاء كذلك أو مصحوبا بالأسلوب الحر غير المباشر فقط لاختلط فكر الشخصيات ، فلا تتبين الحدود التى تفصل فكر شخصية عن الشخصية الأخرى ، أو لاضطر الكاتب إلى تناول العالم الروائى كله من خلال شخصية واحدة ، من أجل ذلك جاء هذا الأسلوب فى الروايات المعاصرة — وهى حديثة عهد به — مختلطا أو ملتفا فى أثواب أساليب أخرى كالأسلوب المباشر ، أو غير المباشر ، أو التقارير السردية للأفعال ، والأحاديث والأفكار ، وهو فى أكثر الأحيان يأتى فى ثنايا الأساليب الخاصة باستحضار الأحاديث أو الأفعال ، ليمثل باطن الشخصيات الحقيقى ، فى مقابل المظهر الزائف الذى تبدو به من خلال كلامها الظاهر المعسول .

وانظر إلى هذه الفقرة المختارة من رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح ، تجدها راصدة للمفارقة التى تحدث بين ظاهر مصطفى سعيد ، المستحضر عن طريق الأساليب الخاصة بأدوات استحضار الحديث ، وبين باطنه الفكرى المصور من خلال الأسلوب الحر غير المباشر ، بين ظاهره الكاذب وباطنه الحقيقى الصادق ، كما نجدها أيضا ترصد طبقات متعددة من طبقات أغوار الباطن التى يتفاوت صدقها حسب تفاوت درجتها ، فكلما تعمق الكاتب فى باطن مصطفى سعيد كان كلامه أكثر صدقا ، وكان أسلوبه أكثر شاعرية وشفافية ، يقول الطيب صالح فى هذه الفقرة : " ثم عدت

---

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة . ترجمة محمود الربيعى ص ٤٥ .

إلى الكذب ، فوصفت لها وصفا مهولا كيف فقدت والدى ، حتى رأيت الدمع يطفر إلى عينيها . قلت لها إننى كنت فى السادسة من عمرى ، حين غرق والداى مع ثلاثين آخرين فى مركب كان يعبر بهم النيل من شاطئ إلى شاطئ . وهنا حدث شىء كان أفضل من الرثاء . الرثاء فى مثل هذه الأمور عاطفة غير مضمونة العواقب ، لمعت عيناها ، وصاحت فى نشوة :

نايل ؟

نعم النيل ..

أنتم إذن تسكنون على ضفاف النيل ؟

أجل بيتنا بيتنا ، على ضفة النيل تماما ، بحيث إننى كنت إذا استيقظت على فراشى ليلا ، أخرج يدى من النافذة وأداعب ماء النيل حتى يغلبنى النوم .

الطائر يا مستر مصطفى قد وقع فى الشرك . النيل . ذلك الإله الأفعى قد فاز بضحية جديدة ، المدينة قد تحولت إلى امرأة .

وما هو إلا يوم أو أسبوع ، حتى أضرب خيمتى ، وأغرس وتدى فى قمة الجبل ، أنت يا سيدتى قد لا تعلمين ، ولكنك ، مثل (كارنارفون) حين دخل قبر توت عنخ آمون ، قد أصابك داء فتاك لا تدرين من أين أتى ، سيودى بك إن عاجلا وإن آجلا . ذخيرتى من الأمثال لا تنفد . شنى يعرف متى يلاقى طبقى»[1] .

فى هذه الفقرة ثلاث طبقات : أولها : حديث مصطفى سعيد لفتاته الجديدة ، وهو حديث ظاهر وكاذب أيضا .

ثانيها : حديثه إلى نفسه ، وهو حديث باطنى قريب من الظاهر ، وفيه مبالغة تقترب من الكذب . وهو من الأسلوب الحر المباشر .

ثالثها : تيار متقطع من الوعى يبوح به مصطفى سعيد لنفسه فقط بالأسلوب الحر المباشر فى استحضار الأفكار وهو حديث صادق .

ونجد نماذج من هذا الأسلوب أيضا فى روايات (اللص والكلاب) و (الشحاذ)

---

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال ، ص ٤٢ ، ٣٤.

لنجيب محفوظ ، و (الحداد) لمحمد يوسف العقيد ، و (حارة الطيب) لمحمد جلال وغيرهم ؛ ففى اللص والكلاب – مثلا – نجد الأفكار تنسال من باطن الشخصيات دون أن يتدخل السارد فى تقديمها ، فتكون من الأسلوب الحر المباشر ، وأحيانا يتدخل السارد ليضم صوته إلى صوتها ، ويجعل ضمائرها فى صيغة الغائب أو المخاطب ، فتكون من الأسلوب الحر غير المباشر ، وفى كلا الحالتين تندفع الأفكار من باطن الشخصيات فى عبارات مقطعة ساخنة ، تشبه سخونة الفكر وهو يغلى فى باطن العقل والوجدان المهموم ، عبارات فيها اضطراب وشاعرية ونغم ، حتى إنها فى كثير من الأحيان تقترب من الشعر الغنائى فى إيقاعها العذب ؛ يقول نجيب محفوظ مصورا دفقة من دفقات الفكر الحر المباشر التى نفث بها صدر (سعيد مهران) فى لحظة حرجة من حياته : " ولكننى سأنقض فى الوقت المناسب كالقدر . وسناء إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والغبار . والبغضاء والكدر . وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر . ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها . لا شىء كالطريق والحارة والجو المنصهر "[1] .

❊ ❊ ❊

وبعد .. فهذه هى الأساليب التى يستخدمها الروائيون فى تشييد العالم الروائى عن طريق السرد ؛ أى يستخدمونها فى صناعة الصورة السردية وملئها بالدلات والرموز ، فعن طريق الأساليب المباشرة وغير المباشرة والأساليب الحرة المباشرة والحرة غير المباشرة والتقارير السردية للأفعال والأحاديث والأفكار ، يستطيع الكاتب أن يرسم صورا سردية حية للهجات والأصوات ، على اختلاف أشكالها ، كما يمكنه أن يشيد عالما حيا يموج بالقيم والاتجاهات والمواقف والشخصيات التى تتصارع فيما بينها ، لكن هذه الأساليب المشيدة الصورة السردية فى الرواية يتوقف على مستوى آخر من الأساليب ، هذا المستوى الآخر لا يعتمد على العلاقة بين السارد وأفعال الشخصيات وأحاديثها وأفكارها ؛ كما هو الحال فى الأساليب السابقة وإنما ينشأ عن علاقة أخرى ، هى العلاقة بين صيغة السرد – باعتبارها قولا أو خطابا – والصيغ الخطابية الأخرى

---

(١) نجيب محفوظ : اللص والكلاب . ط دار مصر للطباعة د . ت ، ص ٨ .

المستخدمة فى تشييد أفعال الشخصيات ، وفى هذه الحالة يكون السارد شاهدا لهذه الأفعال ، وفى أحيان أخرى لا يتناول السرد أفعال الشخصيات أو أحاديثها أو أفكارها بطريقة مباشرة بل عن طريق وسائط ، كأن تأتى هذه الأفعال والأحاديث والأفكار فى رسالة من شخصية إلى شخصية أخرى ، أو فى مذكرات شخصية أو فى قصيدة ، أو فى وثيقة ، أو فى كتاب ، أو فى خطبة ، أو فى مسرحية ، أو فى رواية .. إلخ .

والمعروف أن لكل نوع من هذه الأنواع خطابه الخاص به وأسلوبه الذى يميزه ، من ثم كانت الرواية شكلا أسلوبيا توليفيا ، وهذا ما نقصده بالمستوى الثانى من الأساليب والذى نعرضه فيما يلى :

توليف الخطاب السردى (الأسلبة) [1] (stylisation) :

الرواية شكل أدبى متعدد الأساليب ، أو هى كما يقول أحد الباحثين : « جنس تعبيرى غير منته فى تكوينه ، مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمد منها بعض عناصرها ، مما جعل خطاب الرواية خطابا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص » [2] . وهذا التعدد فى الأسلوب الروائى لا يعمل على تمزيقه أو تفكيك أوصاله ، سواء أكان تعدد الأساليب ناشئا عن الأصوات واللهجات أم كان ناشئا عن تعدد القوالب الأدبية المستخدمة مادة للسرد ؛ لأن الأصوات المستخدمة فى الرواية ليست هى نفسها خطابات الناس فى الحياة ، وكذلك لأن اللهجات المتصارعة فى الرواية ليست هى عينها لهجات الطوائف المتفاعلة فى المجتمع ، فالرواية لا تنقل خطاباتهم ، وإنما تصورها ؛ أى أنها تستخدم هياكلها فى بناء صورة معبرة عن صراعها فى المجتمع ، وكذلك الأمر بالنسبة للقوالب الأدبية وغير الأدبية الداخلة فى إطار السرد .

---

(١) هذا المصطلح مقتبس من باختين ، ومفهومه عنده يقوم على : أن الأسلبة « تندرج ضمن التهجين القصدى الذى هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية ، وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلبة لغة واحدة محينة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى ، وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تحين أبدا ، وفى الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين : وعى من يشخص ، ووعى من هو موضوع للتشخيص والأسلبة)) محمد برادة : (الخطاب الروائى) لباختين ، ص ٣٠

(٢) محمد برادة : مقدمة كتاب (الخطاب الروائى) لباختين ، ص ٧ .

لكن الأمر لو اقتصر على مجرد التنوع بين الخصائص الأسلوبية للأصوات واللهجات والقوالب الأدبية واللغوية لكان هينا ، ولأمكن التحدث عنه داخل إطار التهجين اللغوى فى الصور الشعرية الغنائية ، أو لأمكن التحدث عنه فى إطار الأسلبة بالمفهوم الذى حدده باختين بتداخل وعيين لغويين فى أسلوب واحد ، لكن الأمر يتعدى ذلك إلى عنصر الدلالة ، أو إلى المقاصد أو النوايا التى تكمن خلف كل لفظ من جراء استخدامه ، فالأسلوب ليس مجرد طريقة خاصة فى استخدام اللغة ، وإنما هو طريقة خاصة فى استخدام اللغة ، ذات دلالات خاصة ، وتضفى عليها أبعادا وخصائص بحيث تجعل اللفظ الواحد يحمل معنى ما إذا استخدم فى أسلوب ، ويحمل معنى آخر إذا استخدم فى أسلوب ثان .

وهذا أمر بدهى معروف فى الحياة العامة ؛ فالكلمة الواحدة ينطقها بعض الناس فيكون لها معنى ، وينطقها البعض الآخر فيكون لها معنى آخر ، وترد الكلمة فى الشعر فيكون لها استخدام خاص ، وترد فى رسالة فيكون لها استخدام آخر . الأمر فى الأسلوب إذن يتعدى التميز فى الخصائص اللغوية إلى موقعية التعبير ، ومنح اللغة بعدا دلاليا تجلبه مقاصد الصوت وخصوصياته ، ومقاصد كل من اللهجة والنوع الأدبى .

والرواية باعتبارها شكلا توليفياً يفتح ساحته لكل الأنواع الأدبية وغير الأدبية ، فإنها عندما تستخدم هذه الأساليب لا تنزع عنها خصوصياتها ، ولا تلغى ما تمنحه للغة من مقاصد ، بل تستخدم هذه الخصوصيات وهذه المقاصد استخدامات جيدة ، بل تجعلها قادرة على تجسيم المفارقة والتعبير من خلال هذا التنوع الأسلوبى عن التجربة الذاتية للمؤلف الروائى ، فالروائى لا يستخدم أيضا الأطر والهياكل اللغوية التى تكون بمثابة القوالب لهذه الألفاظ ، دون الالتزام بمحتوياتها ، فليس شرطا أن ينقل الكاتب ما يدور من مشاكل بين الطبقات العمالية إذا ما استخدم لهجة العمال ، وليس شرطا أن ينقل ما تحتوى الوثائق التاريخية الخاصة بعصر من العصور ، عندما يستخدم أسلوب الوثائق فى رواية تتعلق بهذا العصر ، الكاتب يستخدم الأطر والقوالب فحسب ، وبعد ذلك يرمز إلى محتويات هذه الأطر ، أو يرمز إلى أشياء بعيدة عنها ، وكم من رواية اتخذت أساليبها من عصور تاريخية غابرة وهى لا تقصد إلا أساليب العصر الحاضر ولهجاته .

فى أسلوب السرد الروائى إذن خصيصتان لا تتوافران معا فى أى أسلوب آخر ، إحداهما : أن هذا السرد لا يتخذ من " اللغة " مادة أولية للصياغة ، بل يعتمد على "الكلام" - حسب تقسيم سوسير للغة والكلام - ولم يجد باختين فى سبيل توضيحه لهذه الخصيصة أداة أوافق من المقارنة بين أسلوب الشعر وأسلوب السرد [1] ؛ فأسلوب الشعر عنده يفترق عن السرد فى أن الشعر يجرى الفعل القولى فيه مباشرة إجراء أوليا يربط بين الكلمة والموضوع ربطا بكرا ، يشبه بكورة الاكتشاف ، ولذلك « فإن الكلمة فى الشعر - كما يقول - لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها » [2] ، الكلمة فى الشعر - إذن - كلمة مباشرة ، لا يفصلها عما تدل عليه أى فاصل تعبيرى ، أو أى إطار دخيل ، إلا إذا اعتمد الشعر على فقرات مضمنة تنتمى إلى سياقات تعبيرية أخرى كالدراما أو القصة ؛ ففى هذه الحالة الاستثنائية فقط تزول المباشرة من دلالة الكلمات ، لكن الشعر الخالص لا يعتمد أسلوبه إلا على هذا النوع المباشر .

أما أسلوب السرد فهو يعتمد على أن مهمة السارد ليس فى صناعة كيان لغوى يعبر عن صوته أو لهجته مستخدما الكلمات - كما هو الشأن فى الشعر - بل مهمته تتعدى ذلك إلى استخدم الأصوات واللهجات المختلفة التى سبق استخدامها واستخدام القوالب القولية التى سبق استخدامها أيضا « فمن أجل صوته - كما يقول باختين - تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبى قابلة للإدراك » [3] ؛ أى أن السرد صناعة لمادة مصنعة ، والشعر صناعة لمادة غفل ، الشعر تنضيد للكلمات ، والسرد تنضيد للأقاويل .

ثانيتهما : أن الأسلوب السردى - رغم أنه يقوم بتنضيد الأساليب الاجتماعية والأدبية ويرسم لها شكلا (أيقونة) - يعبر عن صراعها فى المجتمع ، إلا أن جمعه لها يمكنه من صناعة المفارقات الدالة بينهما ، كما يمكنه أيضا من استخدام التوجهات والنوايا القصدية التى يحملها كل أسلوب منها فى صناعة زوايا متعددة ، وفى صناعات اتجاهات غير متناهية من الدلالات والرموز .

---

(١) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

على أننا نلاحظ أن هذه الأساليب والقوالب المقحمة على السرد الروائي لا تعيش فيما بينها في سلام وهدوء ، لكنها تتنازع السيادة على السرد ، مما يجعل أحد الأساليب يستولي على الهيكل العام للسرد ويحول سائر الأساليب الأخرى إلى جزئيات في كيانه ، أو بعبارة أخرى : يجعل أسلوبا أو قالبا أدبيا معينا يقترب من المخاطب اقترابا يحجب سائر الأساليب ، أو يجعلها داخلة في إطاره ، وذلك كأن يأتي الأسلوب المسيطر على السرد في رواية ما على هيئة مذكرات شخصية ، وفي رواية أخرى على هيئة رسالة ، وفي رواية أخرى على هيئة رواية تكتبها واحدة من الشخصيات ، أو كأن تكون اللهجة صاحبة الرؤية القولية المهيمنة لهجة فلاح ، أو لهجة امرأة ، أو لهجة جندي ، أو غير ذلك .

* * *

حصاد الدراسة :

وبعد .. فيمكن القول بعد هذا المشوار النظري : أن البحث قد تخطى الصعوبات التي تتعلق بتحديد مفهوم واضح ومحدد للسرد الروائي ، وانتهى إلى أنه – أي السرد – ينحصر في خطاب السارد إلى من يسرد له داخل الخطاب الروائي ، وفي سبيل ذلك التحديد كشف البحث عن الحدود الفاصلة بين مفاهيم السرد ، والقص ، والحكي ، والخطاب ، والنص . وهي من مصطلحات كانت غائمة الدلالة غير محدودة المجال أو الاختصاص ، بل ما يزال الكثيرون من النقاد يستخدمونها بوصفها مترادفات .

ويمكن القول أيضا أن المنهج الأسلوبي الذي استخدمه البحث كان مجديا في الكشف عن فكرة « الموقع الخطابي » . هذه الفكرة التي جعلت السرد ينظر إليه بوصفه هيئة خطابية ، وليس نصا مقولا ؛ أي أنها فرقت بين مفهومي الخطاب والنص ، كما عملت على التفريق بين خطاب السارد وخطاب المؤلف ، وبذلك فإنها أتاحت فرصة للكشف عن أساليب السرد ؛ لأنها في حقيقتها أساليب ناشئة من العلاقة بين السارد بوصفه موقعاً ،والمسرود بوصفه مواقع للشخصيات ، كما عملت هذه الفكرة على كشف مكونات السرد ، مما أتاح الفرصة لدراسة وظائف السرد ولغته ، وغير ذلك من

الجوانب التى اعتمد عليها البحث فى تحليل الخطاب السردى وفى بيان مكوناته .

وفى مجال لغة السرد — التى تعتبر محور الدراسة السردية — انتهى البحث إلى قناعة يمكن اعتبارها مفتاح التحليل المتعلق بالسرد خاصة ، وبجميع الأشكال القولية عامة ، وهى أن الذى يحدد دلالة المقطع السردى أو العبارة أو الجملة أو الكلمة هو « الموقع » ؛ أى نقطة الإسناد بالنسبة للجملة ، أو ما يطلق عليه النحويون مصطلح ((الجهة)) أى جهة الإسناد ، وأن تعدد المواقع أو جهات الإسناد إذا كان على مستوى واحد يؤدى إلى تعدد الدلالة ، أما إذا لم تكن نقاط الإسناد فى مستوى واحد ، فإنها تؤدى إلى تركيب النص وتداخله وتؤدى أيضا إلى تراكب العناصر الدالة وتكثيف الرموز ، وإن هذه الفكرة فى الربط بين وضع نقاط الإسناد ؛ أى المواقع والدلالة يسرى أيضا على تركيب السرد الروائى بوجه عام .

كما انتهى البحث إلى أن أسلوب الخطاب السردى يعتمد على التوليف الأسلوبى ، وليس على الإنشاء البكر لكلمات اللغة ، كما هو الحال فى الأسلوب الشعرى ، وإن هذا التوليف لا يعمل فقط على تنضيد اللهجات والأصوات والأشكال الأسلوبية القولية بل يستخدمها فى صناعة شكل دال ، إذ إن التنضيد فى ذاته ليس هو الغاية الوحيدة بل هو أداة لغاية أبعد ، وهى توصيل التجربة الذاتية للمؤلف ، أو هو أداة لتكوين الدلالة لدى القارئ .

ولما كان السرد الروائى حسب المفهوم الذى ارتضاه البحث قولا صادرا من السارد ، وكان فى حقيقته قولا خاصا يعتمد على موقع مغروس فى مواقع متراكبه ومستخدما مواقع قولية متراكبة أيضا ، وكل هذه المواقع لا تخرج عن البناء الفنى ذاته ، لما كان كذلك فإن الدخول إلى مكوناته أصبح يتطلب المرور عبر هذه المراحل أو الطبقات ، بحيث يستوعب التحليل كل هذه المراحل التى تؤدى بدورها إلى استيعاب كل مكونات السرد وكل وظائفه ومواقعه وطرق تشكيله ، بدءا بالمستويات اللغوية الأولى المتعلقة بالكتابة والأصوات والصيغ وعلامات الترقيم وانتهاء بالتركيب الكلى للسرد .

يمكننا — إذن — أن نستخلص من هذه الدراسة النظرية مقياسا يصلح لتحليل

السرد الروائى فى أى نص ، ويظهر مقوماته ويكشف عن سماته ، وهذا المقياس سوف نحاول تطبيقه على رواية « الرجل الذى فقد ظله » فى القسم الثانى من هذا البحث .

مقياس لتحليل نص سردى :التحليل قراءة واعية ، هدفها حل الشفرة التى اعتمد عليها الكاتب فى توصيل الرسالة التى أراد توصيلها ، والكشف عن الأساليب والأدوات المستخدمة فى تركيب هذه الشفرة ، سواء أكانت هذه الرسالة ذات مضمون جمالى أو عاطفى أو فكرى .

وأول ما يلاقيه القارئ فى الرواية هو الكلمات ؛ أى الكتل الصوتية التى تعبر عنها الحروف المرقومة على صفحات الرواية ، وهذه الكلمات ذاتها هى المرحلة النهائية فى عمل الكاتب ؛ أى أن القارئ يبدأ من المرحلة التى انتهى إليها الكاتب ، ويسير فى طريق معاكس لطريقه ، فإذا كان القارئ يبدأ أولا بقراءة الكلمات ذات الحروف المرقومة ، وتحويلها إلى هيئات منطوقة ، ثم يثنى بإيجاد دلالات لصيغ هذه الهيئات ، ثم يثلث بإيجاد روابط نحوية وأسلوبية بين الكلمات ، بحيث يقرؤها فى جمل وعبارات ، ثم ينتقل إلى المواقع القولية فيحدد اتجاهات الرؤية واتجاهات القول والأساليب والقوالب والشخصيات ويدخل فى تركيب النص الذى ينتهى به الى الوصول إلى الدلالة الكلية للنص ، فإن الكاتب فى عمله هذا يبدأ من هذه الدلالة الكلية ، وينتهى إلى الكلمات مرورا بكل هذه الطبقات .

من ثم فإن عملية التحليل – بوصفها قراءة – تمر بهذه المراحل كلها بادئة بالكلمات ومنتهية إلى الدلالة ، والذى يميزها عن القراءة المعتادة أن القراءة التحليلية ترصد الظواهر وتصفها وتصوغها صياغة عقلانية ، وتحدد مقاديرها .

ويمكن إجمال هذه المراحل فى ثلاث :

المرحلة الأولى : تحليل المستوى اللغوى الذى لا يتجاوز حدود الجملة ، ويتعلق هذا المستوى بوصف الأشكال الإملائية والصوتية المستخدمة فى الكلمات المختارة فى الجملة السردية ، وبكيفية توظيف علامات الترقيم وأشكال الحروف ، وبوصف الصيغ الصرفية ، والمعجم اللغوى المستخدم ، وبكيفية التراكيب النحوية وطرق النظم ، ويتعلق أيضا بصور الكلام من استعارات ومجازات وتشبيهات وكنايات

وصور سمعية وبصرية ، كما يدخل فى هذا المستوى أيضا تحديد مواقع القول السردى وبالذات موقع السارد ، كما يدخل فيه أيضا الحديث عن القوالب السردية ، بوصفها أيضا مواقع القول .

المرحلة الثانية : وتتعلق بتحليل أشكال العلاقة بين الموضوعات السردية والسارد نفسه ، وهو ما أطلق عليه البحث « أساليب السرد » . ويدور البحث فى هذه المرحلة حول إحصاء الأساليب المستخدمة فى استحضار الأفعال والأزمنة والصفات والأمكنة والأحاديث والأفكار ، وقد حصر الأسلوبيون هذه الأساليب فى خمسة : هى : الأسلوب المباشر ، والأسلوب غير المباشر ، والأسلوب الحر المباشر ، والأسلوب الحر غير المباشر ، والتقرير السردى للأفعال .

المرحلة الثالثة : وتختص بوصف الكيفية التى تم بها تركيب السرد ومدى تناسب الجزيئات المكونة له ، وهو وصف يشبه وصف نظام تركيب الجملة من الناحية النحوية ، أو وصف العبارة من ناحية النظم ، حيث يلتقط الباحث الطرق المطردة فى التسلسل والطرق الملتوية ، والتراكيب المتوازنة والتراكيب غير المتوازنة ، وغير ذلك.

تبقى بعد ذلك قضية أخرى تتعلق أيضا بهذه المستويات الثلاثة ، وهى خاصة بالأدوات التى يمكن استخدامها فى التحليل فى كل مرحلة أو كل مستوى ، وقد قدم الأسلوبيون عددا من الأدوات فى هذا الشأن ، إلا أننا سوف نكتفى بثلاث أدوات فقط نراها كافية فى التحليل ، هذه الأدوات هى :

١ — **الابتداع** : ونقصد به الخروج على السواء .

٢ — **التكرار** : وهو يتعلق بتكرار الظاهرة أو الحالة أو عدم تكرارها .

٣ — **الإحصاء** : أى عد مرات الخروج على السواء وعد مرات التكرار .

فعلى المستوى اللغوى مثلا ، نجد أن الالتزام بعلامات الترقيم يعد التزاما بالخط السوى المعيارى فى الكتابة ، بينما إهمالها أو اضطراب استخدامها يعد خروجا على السواء أو ابتداعا ، وكذلك فإننا نعد الكتابة بحروف معتدلة من السواء ، بينما نعد الكتابة بحروف مائلة ابتداعا ، كما أننا نعد وضع الأسماء للدلالة على مسماتها وضعا

أصليا يسنده الشيوع والتقاليد اللغوية أمرا سويا أو ما يسميه البلاغيون " حقيقة " ، ونعد وضعها في غير ما وضعت له ابتداعا ، وكذلك نجد أن اطراد الجملة مع قواعد النحو سواء ، وخروجها عليها ابتداعا ، وبالمثل فإننا نجد في العبارات أشكالا مطردة وأشكالا أخرى خارجة على السواء .

وعلى مستوى الأساليب السردية نجد أن الأسلوبيين يصنفون أساليب الأحاديث مرتبة على النحو التالي : ١ - الحديث الحر المباشر ، ٢ - الحديث المباشر ، ٣ - الحديث الحر غير المباشر ، ٤ - الحديث غير المباشر ، ٥ - التقرير السردي لأفعال الحديث .

ويجعلون الحديث المباشر هو الخط المعياري السوي في القول السردي ، وأن ما عداه خروج على السواء ؛ لأن هذا الأسلوب مرحلة وسطى بين سيطرة السارد على ما تقوله الشخصيات وبين تخليه عن التدخل في كلامها وتركها تقول كما تشاء .

كما أنهم يصنفون أساليب استحضار الفكر تصنيفا مختلفا ، إذ يرتبون أساليب استحضار الأفكار كما يلي :

١ - الفكر الحر المباشر . ٢ - الفكر المباشر . ٣ - الفكر الحر غير المباشر . ٤ - الفكر غير المباشر . ٥ - التقرير السردي للأفكار .

ويجعلون الفكر غير المباشر هو السواء ، ويجعلون ما عداها خروجا عليه وابتداعا .

وعلى مستوى تركيب السرد - ونقصد به ترتيب الأحداث والأزمان وسلوك الشخصيات وتوازنها - نجد أن هناك ترتيبا يعده الأسلوبيون ترتيبا سويا ، وهو : اطراد الوقائع في السرد حسب وقوعها في الحياة ، بحيث تأتي أحداث الصباح قبل الأحداث التي تقع في المساء ، وأحداث يوم السبت قبل أحداث يوم الأحد ، فإذا جاء السرد مخالفا لذلك عدت هذه المخالفة خروجا على السواء .

وأما توازن الأجزاء فيعتمد على أن لكل ظاهرة وجودين : وجودا في السرد ، ووجودا في العالم المتخيل ؛ فالمنزل الذي له شكل واحد في التصور المعتمد على هيئة المنزل الحقيقي قد يوصف في السرد في سطر واحد ، وقد يمتد الحديث السردي الواصف له عشرات الصفحات ، ومثل ذلك أيضا الشخصيات والأحداث ، فإذا كان هناك توازن بين أهمية الأشياء في العالم الخيالي وحجم السرد الذي يتناولها كان ذلك على سواء ، وأما إذا اختل هذا التوازن ، خرج السرد عن السواء .

هـذا عـن الأداة الأولى وهـى " الابتـداع " ، أمـا الأداة الثانيـة " التكـرار " ، فتتعلـق برصد الظواهر المكررة فى السرد ، أقصـد بـذلك أن استخدام الكاتـب لصيغة صرفيـة شاذة مثلا قد يأتى مرة واحدة ، وقد يـأتى مرتين ، وقـد يتعـدد ، وكـذلك استخدامه لجمل خارجة عن إطار الوصف النحوى ، واستخدامه للأسلوب المباشر فى استحضار الأحاديث أو فى استحضار الفكر ، وبالمثل فإن الحادثة الواحدة التى حـدثت فى العـالم الخيالى قد تذكر فى السرد مرة واحدة ، وقـد تـذكر مرتين ، وقـد تـذكر ثـلاث مـرات ، ورصد هذا التكرار وبيان حجمه واتجاهه يكشف عن نوع السرد ويحدد اتجاهه .

يبقى بعد ذلك "الإحصاء " وهو أداة صالحة لاستخدام الظـواهر الكمية فى قياس الظواهر الكيفية ، ولا تظهر قيمة الإحصاء جلية إلا فى مجال الموازنة بين جزئيات السرد أو بين سرد كاتب وسرد كاتب آخر ، لكنه على أية حال يستخدم فى وصـف الأسـلوب عموما ، والأسلوبيون يستخدمونه فى أكثر أبحاثهم ، فهـو مثلا يقـدم لنـا المدى الـذى يستخدم فيه كاتب معين صيغة الفعـل الماضى النـاقص ، أو يستخدم الاستعارات أو الكنايات ، أو يقدم لنا رسما بيانيا يوضـح فيـه تطور أسلوب الكاتـب مـن البسـاطة إلى التعقيد وغير ذلك .

عـلى وجـه الإجمـال : فـإن البـاحـث يسـتطيع عـن طريـق هـذه الوسـائل الـثلاث " الابتـداع، والتكـرار ، والإحصـاء " أن يرصـد الظـواهر السـرديـة فى أيـة روايـة ، بكـل مستويات السرد ، كما يمكنه أن يقدم وصفا مقننا قريبا من الضبط العلمى لأحجام هذه الظواهر ، وبذلك يمكن فهم النص وقراءته والاستمتاع به فهما واستمتاعا قائمين عـلى القبول والقناعة والفهم وليس على التغرير والانبهار والاستسلام .

القسم الثانى

دراسة تطبيقية عن السرد الروائى

فى

رباعية « الرجل الذى فقد ظله »

تقديم

« الرجل الذى فقد ظله » رواية طويلة للكاتب الصحفى فتحى غانم [1] .

موضوعها الصراع الذى كان دائرا بين الطبقات الاجتماعية فى مصر منذ العشرينيات من هذا القرن حتى نهاية الخمسينيات . يصور فتحى غانم هذا الموضوع من خلال الكشف عن الصراع الذى يدور بين أربع تجارب إنسانية مكتملة ، وأربع لهجات ، وأربعة أصوات ساردة .

فكما أن عنوان الرواية مكون من أربع كلمات ، فإن الرواية نفسها مكونة من أربعة أجزاء ، كل جزء منها يعتمد على شخصية واحدة ساردة تروى الأحداث ، وتسرد الأحاديث والأفعال والصفات والأفكار .

الجزء الأول : ترويه خادمة تسمى مبروكة .

والجزء الثانى : ترويه امرأة تتسلق على حبال الفن السينمائى من غير موهبة وتسمى سامية .

والجزء الثالث : يرويه صحفى غير موهوب فى الصحافة لكنه موهوب فى النفاق ، أكمل مشوار التسلق حتى نهايته . حتى أصبح رئيسا لتحرير أشهر جريدة فى مصر ، وهو (محمد ناجى) .

والجزء الرابع : يرويه شاب فشل فى كسب الرزق الحلال أو الاستمرار فى الحياة عن

---

(١) بدأ « فتحى غانم » الكتابة الروائية فى النصف الثانى من الخمسينيات ، وتألق نجمه فى صحيفة (وزاليوسف) فى أوائل الستينيات ، حيث صدرت له (قصة حب) ثم (الجبل) سنة ١٩٥٨ م ، ثم (من أين) سنة ١٩٥٩ م ، ثم (الساخن والبارد) سنة ١٩٦٠ ، ثم (الرجل الذى فقد ظله) سنة ١٩٦٢ ، ثم (الغبى) سنة ١٩٦٦ ، و (تلك الأيام) سنة ١٩٦٦ م أيضا ، ثم (البحر) سنة ١٩٧٠ ، ثم (زينب والعرش) سنة ١٩٧٦ ، ثم (الأفيال) ثم (قليل من الحب كثير من العنف) ، بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل : (المطلقة) و (الفن فى حياتنا) و (سور حديد مدبب) و (حكاية تو) وغيرها . وله العديد من المقالات الصحفية التى امتد عطاؤه فيها أربعة عقود ، وما يزال يقدم المزيد ، وكان حامل لواء الدعوة إلى تجنيد المثقفين وتجنيد الأدب لخدمة العمل السياسى ، على صفحات روز اليوسف . مما يكشف عن اتجاهه الأيدولوجى فى نقد الأعمال الأدبية .

طريق العمل الشريف ، فامتهن حرفة النفاق ودخل إليها بأسلحة جديدة مبتكرة فى فن النفاق مثل سلاح البراءة والسذاجة ، فقهر بهذه الأسلحة كل خصومه من الذين شابت قرونهم فى التمرس على المداهنة والنفاق ، هذا الشاب هو يوسف السويفى .

كل شخصية من هذه الشخصيات الأربع تروى تجربتها ، فتكشف النقاب عن سيرتها الممتدة من أيام طفولتها حتى الآن ، والآن هنا يعنى الزمان الذى جلست فيه كل شخصية من هذه الشخصيات لتجتر ماضيها ، أو لتقوم بصياغة تجربتها حسب رؤية ناضجة واعية ، ولم يقل لنا الكاتب أين يقع هذا الزمان ، مما جعله ينصرف خياليا إلى زمان كتابة السرد ، وبالتالى إلى زمان تلقيه وقراءته ، وهذا يعمل على أن يواجه السارد القراء مواجهة صريحة .

ولما كانت الفترة الزمانية التى عاشتها هذه الشخصيات الأربع واحدة ، وكان المكان الذى تتحرك فيه واحداً أيضا - وهو القاهرة - وكانت مصالحها متشابكة ، وتربطها علاقات خاصة ، فإن حياة كل واحد منها يستوعب حياة الشخصيات الأخرى ؛ لأن حياة كل شخصية منها تعد جزءاً من حياة الشخصيات كلها ، وعلى هذا فإن العالم الخيالى الذى تصوره (مبروكة) يحتوى جزءاً كبيراً من حياة (يوسف) وحياة (سامية) وحياة (ناجى) أيضا ، ولكنه مصور من زاوية مبروكة ، كما أن العالم الخيالى الذى تصوره سامية يحتوى على أجزاء من حياة كل من يوسف وناجى ومبروكة ، ولكنه مصور - أيضا - من زاوية سامية ، وبالمثل فإن العالم الخيالى الذى يصوره كل من ناجى ويوسف يشمل كل الشخصيات ، ولكنه من زاوية ناجى أو من زاوية يوسف .

ولذلك فإننا نجد الحادثة الواحدة تحكيها مبروكة بأسلوب ، ويحكيها يوسف بأسلوب آخر ، ويحكيها ناجى بأسلوب ثالث ، وهكذا ، ونجد الشىء الواحد نافعا عند يوسف ، شديد الضرر عند ناجى ، ونجد المعنى الواحد له مفهوم خاص عند سامية ، وله مفهوم آخر عند مبروكة ، أفكار مختلفة ، وطموحات مختلفة ، ومفاهيم مختلفة ، وقيم مختلفة ، وأصوات ولهجات مختلفة أيضا ، كل شخصية تستقل عن الشخصيات الأخرى استقلالا تاما فى كل مظهر من مظاهر حياتها ، بل إن تحقق

طموح كل منها قائم على تحطيم الشخصيات الأخرى ، فمبروكة حطمت يوسف فى محاولاتها الصعود إلى طبقته ، ويوسف حطم محمد ناجى فى محاولاته الصعود إلى طبقته، وسامية حطمت نفسها عندما تكسرت قرونها فى محاولاتها إزاحة الحاجز الذى يفصل بينها وبين المجد والشهرة ، والذى تحظى به الطبقات العليا من الفنانين وأضرابهم من الصحفيين ، والسر الدفين الذى يكمن خلف هذا التباين الذى استغرق الشخصيات من أعلى رأسها حتى أخمص قدميها يكمن فى أن كل واحدة منها تمثل طبقة اجتماعية تختلف عن الأخريات ، فمبروكة من طبقة الفقراء المعدمين الذين لفظهم الريف من شدة الفقر إلى المدينة ، ويوسف من الطبقة المتوسطة ، فهو ابن عبد الحميد أفندى السويفى مدرس الإلزامى ، وسامية من الطبقة المتوسطة إلا أنها من شريحة أخرى ، فهى ابنة ضابط فى الجيش وأمها تدير فى بيتها حلقة للقمار ، وتفتح بيتها هذا للضباط الإنجليز ، وناجى من الطبقة الأرستقراطية ، وكل واحد من هؤلاء يحاول الصعود أو المحافظة على المكاسب التى حققها بأى ثمن ، حتى لو كان هذا الثمن هو تحطيم الشخصيات الأخرى ، وتقوم كل شخصية بتحطيم الشخصيات الأخرى فعلا، لكنها لا تحقق بهذا التحطيم أية نتيجة ؛ لأنها فى الوقت الذى تهوى فيه بمعولها على رؤوس تلك شخصيات الأخرى يكون أكثر من معول قد هوى فوق رأسها هى ، والنتيجة هى تحطيم الجميع .

والنتيجة التى أردت الوصول إليها من كل ذلك هى أن الصراع بين الشخصيات ينم عن صراع آخر أكثر عمقا هو الصراع بين الطبقات ، ويتمثل هذا الصراع الأخير فى اختلاف المفاهيم ، واختلاف المصالح والتطلعات ، واختلاف القيم ، واختلاف أسلوب الحياة ، وأسلوب التفكير وأسلوب التعبير ، واختلاف الحاجات والأدوار ، وأن المنظور الذاتى لدى كل شخصية ساردة يتضمن منظورا أيديولوجيا طبقيا يتجاوز حدودها الذاتية إلى حدود الصراع الطبقى فى المجتمع ، وهذا ما أشار إليه باختين فى حديثه عن الصراع الأسلوبى الطبقى بين اللهجات والأصوات فى الرواية .

هناك وجه آخر ينشأ من طبيعة العلاقة بين الشخصيات فى الرواية وبين المرجع

الاجتماعي والتاريخي ، فيها وهو الوجه الرمزى للرواية ؛ فالرواية مثلا تقيم علاقة عاطفية من طرف واحد بين سامية ويوسف ، وبمقتضى هذه العلاقة يستمتع يوسف بجسد سامية ، ولا يعطيها أى مقابل ، بل يهرب ليلة زفافها إليه إلى لبنان ، ويكافئها على حبها له بالخيانة والنكوص ، مما يجعل سامية بعد يأس تسلم جسدها لمن يشاء ، وفى النهاية تلقى به فى القمامة ، فى أحضان محمد ناجى الأرستقراطى الذى أصبح فى عداد الموتى . وتقيم الرواية أيضا علاقة من هذا القبيل بين (الثورة) ويوسف أيضا ، ويستغل يوسف المبادىء الثورية لتحقيق مصالحه الخاصة ، وتكون النهاية أن تسلم مكاسب الثورة لطبقة أرستقراطية منهارة هى الطبقة المتسلقة ، هذه هى النهاية هنا والنهاية هناك ، وكما كان رجال الثورة من أبناء الجيش ، فسامية كذلك ابنة ضابط فى هذا الجيش .

وهذا الوجه الرمزى فى الرواية هو الذى يفسر لنا السر فى أن مبروكة أنجبت ولدا من عبد الحميد السويفى ، وأن سامية أيضا أنجبت ولداً من محمد ناجى ، وأن الجنين الذى حملت به مبروكة سفاحا من (شوقى) صاحب الفكر الشيوعى قد أجهض ، وأن أسرة راتب بك رغم دورها الكبير فى عالم الرواية ، فإن الكاتب لا يخصص من يتحدث بلسانها فى السرد ، وغير ذلك من الأشياء التى يكتفى إطارها بالأسباب الواقعية فحسب .

هذان الوجهان : الوجه الواقعى الاشتراكى القائم على الصراع الطبقى فى الخطابات السردية ، والوجه الرمزى ، هما أظهر الجوانب التى يمكن منها الولوج إلى فهم الرواية، كما أنهما العنصران اللذان يمكن من خلالهما تبيان موقع هذه الرواية بين الروايات العربية ودور صاحبها فى حركة فن الرواية عموما .

الرواية الاشتراكية فى مصر وموقع «الرجل الذى فقد ظله» منها :

على الرغم من أن المذهب الاشتراكى نفسه لم يتخذ له شكلا معينا فى الصياغة الأدبية والفنية ، إلا أن بعض النقاد الاشتراكيين من أمثال (لوكاتش) و (إرنست فيشر) ، ومن قبلهما (باختين) . حاولوا تصوير ما ينبغى على الأديب فعله ، سواء من

حيث اختياره لموضوع عمله الأدبى ، أم من حيث طريقة إدارة الصراع وبخاصة فى مجال الرواية ، وذلك بالإضافة إلى النصائح التى وردت على ألسنة الدعاة الأول للمذهب ، من أمثال (ماركس) و (إنجلز) و (لينين) ، والتى تدعو إلى الالتزام بنشر الأفكار الاشتراكية ، وضرورة تصوير الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، والعمل على زعزعة الاستقرار البورجوازى ، وكشف مساوىء الرجعية والرأسمالية [١] .

فـ (أرنست فيشر) يدعو الكتّاب إلى تصوير الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته [٢] ، ويرى أن الدور السحرى للفن ينبغى أن يتراجع أمام الدور الذى يقوم به الإنسان المعاصر فى كشف العلاقات الاجتماعية " فلم يعد - كما يقول هو - فى الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل أسطورة " [٣] .

لذلك كان هناك اتجاه فنى اشتراكى فى الرواية المصرية ، نشأ مع تسرب الأفكار الشيوعية إلى عقول الشباب المصرى ، فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ثم ازدهر هذا الاتجاه مع قيام الثورة فى الخمسينيات ، ووصل إلى ذروته فى الستينيات ، وكانت أول رواية مصرية فى هذا الاتجاه هى رواية « مليم الأكبر » لعادل كامل سنة ١٩٣٩ ، ثم رواية « أيام الطفولة » لإبراهيم عبد الحليم ، ثم توالت الرويات بعد ذلك ، وعلى أيدى الشرقاوى ، وعبد المنعم الصاوى ، وفتحى غانم وغيرهم .

وقد اتسمت هذه الروايات بعدد من الخصائص التى ميزتها عن سائر الروايات الأخرى من ناحية ، وجمعت بينها فى أشكال متقاربة من ناحية أخرى .

من هذه الخصائص :

١ - أنها تتخلى عن الشكل الروائى الأسطورى ، فهى لا تعتمد على تقديم عوالم خيالية بديلة للعالم المعيش ، كما تفعل الروايات الرومانسية أو الواقعية ، بل تعمد إلى تشريح العالم الواقعى المعيش نفسه ، وتعمل على سبر أغواره ، أو الوعى به وعيا

---

(١) عبد المنعم الحفنى : الأدب والفن فى الاشتراكية : مقالات مترجمة عن كارل ماركس . ط مدبولى د . ت ، ص ١٩ ،ص ١٩٣ .

(٢) أرنست فيشر : الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم ، ط دار الهلال سنة ١٩٦٦ ، ص ١٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

أيديولوجيا ؛ لذلك نجد الكاتب من هؤلاء يدخل إلى عالم الرواية وهو يتبرأ من أية تهمة تدرجه فى عداد الأدباء الذين يكتبون قصصا مسلية ، أو تدرجه فى عداد كتاب القصص على الإطلاق ، وهذا عبد الرحمن الشرقاوى يقول فى بداية رواية الأرض : «لست أريد بهذه الصفحات أن أكتب رواية طويلة ، ولا أنا أروى هنا تاريخ بعض الرجال أو النساء ، ولا ذكرياتى ، ولست أحتال على القارىء لأسرق اهتمامه ويقظته فأؤكد له أن الأبطال الذين يضطربون عبر هذه الفصول لم يعيشوا أبدا إلا فى الخيال ، لن أخدع القارىء إلى هذا الحد »[1] . وهذا فتحى غانم يجعل الكاتب نفسه هو السارد فى رواية (الجبل) وانظر إليه أيضا فى رواية (زينب والعرش) ، وهو يكسر الحواجز الحديدية بين عالم الخيال وعالم الحياة ، فيوجه حديثه مباشرة من داخل الرواية إلى القارىء وإلى الشخصيات فى وقت واحد ، مثل قوله : "والمعلومات التى يعرفها الكاتب عن محمد عبد الهادى سلامة النجار . . إنما هى معلومات ناقصة "[2] ، وقوله: " هذا ظلم فادح لزينب فما هكذا تقدم البطلات فى الروايات"[3].

ويقول أيضا فى الرواية نفسها : " إننا قد نملأ صفحات بعد صفحات بحواديت عن نشأتها وحياتها ، فلا نصل إلى شىء فى أعماقها "[4] . وعلى الرغم من ذلك فإنه يقدم للرواية بقوله تحت عنوان (بيان هام ولا مفر منه) : « يرجو مؤلف هذه الرواية ، رجاء حارا ، ألا يتورط القارىء العزيز فى محاولة البحث عن صلة أو أوجه شبه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات فى الواقع ، سواء كانت معروفة ، أو غير معروفة ، من الأحياء أو الأموات . .إن كل ما جاء فى هذه الرواية من أحداث وشخصيات إنما هى محض خيال . . "[5] .

وفى رواية أخرى لفتحى غانم وهى رواية « قليل من الحب كثير من العنف » ينبه تنبيها آخر يقول فيه : « أحداث وأشخاص هذه الرواية من صميم الواقع المصرى ، كما

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض ، ص ٥ .
(٢) فتحى غانم : زينب والعرش ، جـ١ ، ص ١١ .
(٣) المرجع السابق جـ١ ، ص ١٣٧ .
(٤) المرجع السابق نفسه ، جـ١ ، ص ١٢٨ .
(٥) المرجع السابق نفسه ، جـ١ ، ص ٦ .

عاصرته فى نهاية السبعينيات ، وما سجلته فى الفصول القادمة اعتمدت فيه على وقائع كنت شاهد عيان لها ، إلا أنى اضطررت إلى تغيير الأسماء والمواقع الجغرافية ووظائف الناس ، وذلك حتى لا أتعرض لمساءلة قانونية أو أدبية لا مبرر لها »[1].

إننا نرى أن الذى يقصده فتحى غانم من هذه التصريحات التى تبدو كأنها متناقضة هو تقرير المبدأ الفنى الاشتراكى الذى أشار إليه منظرو الفكر الاشتراكى ونقاده ، وهو التخلى عن الشكل الأسطورى فى الفن الروائى ، ودمج الأدب بالحياة الواقعية ، واستخدام الحيلة والمكر فى إدخال الوعى الفكرى الأيديولوجى القائم فى الرواية إلى صميم الحياة ، واعتبار الشخصيات الروائية شخصيات حية لها تجاربها ووعيها ، وفى الوقت نفسه يقرر الكاتب مبدأ اشتراكيا آخر ، وهو إظهار الوعى الأيديولوجى للمؤلف نفسه ، فكما أن كل شخصية من الشخصيات المستنيرة فى الرواية تعى حياتها وتجربتها ، فإن الكاتب نفسه ، باعتباره رجلا مستنيرا ، لا بد أن يكون على وعى بأحداث الرواية وأفعال الشخصيات أيضا ، وعيا غير قائم على الحدس أو الخيال ، وإنما هو قائم على الشواهد المادية التى تكشف القناع الزائف لواقع الحياة من ناحية والواقع الأدبى من ناحية أخرى .

٢ ـ إن الموضوع الجوهرى فى هذه الروايات هو كشف القناع الزائف الذى يبدو عليه المجتمع التقليدى ، والعمل على إظهار الصراع المحتدم بين الطبقات الاجتماعية ، وبث الوعى به ، وإظهار الوسيلة المثلى لعلاج الظلم الواقع على المجتمع من جراء هذا الصراع الطبقى ، هذه الوسيلة المثلى هى الوعى الأيديولوجى، وإراقة الدماء فى سبيل رفع هذا الظلم ، وقد تفاوتت الروايات المصرية ذات الطابع الاشتراكى فى إظهار ذلك، فبعض من الأدباء التزم بنصائح إنجلز التى يدعو فيها الأدباء إلى أن يكونوا ماكرين لؤماء فى إخفاء المقاصد الحقيقية لرواياتهم [2]، وبعضهم جاهر بدعوته فى صراحة عارية من أى مهادنة أو احتشام ، حتى إننا نجد اشتراكيا متحمسا مثل عادل كامل يجاهر فى روايته (مليم الأكبر) بأن الأخلاقيات نفسها ، مثل (الأمانة) و(الصدق) و (الحفاظ على المعرض) ، كلها أقنعة زائفة للمجتمع الرجعى ينبغى

---

(١) فتحى غانم : قليل من الحب كثير من العنف ، ص ٥ .

(٢) راجع نصائح إنجلز هذه فى مقدمة عبد المنعم الحفنى لترجمة « الأدب والفن فى الاشتراكية » ، ص ١٩ .

تدميرها ، ويطرح فى روايته اختيارا يمكن استخدامه لمعرفة المقومات النفسية التى تؤهل من ينجح فيه لقبول الفكر الاشتراكى ، وهو الذى يسميه " اختبار الجزيرة " وهو عبارة عن سؤال مفاده أن المسئول عنه إذا أوقعته المقادير يوما فى جزيرة نائية هو وأخت له وتأكد لديهما انقطاع الأمل فى الاتصال بعالم الأحياء ، فهل يعاشر أخته ، معاشرة الأزواج ، أم يتمسك بالفضائل حتى الموت ، فإن أجاب بنعم ، فهو رجل صالح لهذه المهمة ، وإن امتنع كان غير صالح لها [1] .

٣ ـ من أجل ذلك كانت الرؤية السائدة فى الروايات الاشتراكية رؤية أيديولوجية ، وكان التطور الذى يحدث فى العالم الروائى تطورا لهذه الرؤية فحسب ، ولهذا فإن معظم الروايات الاشتراكية فى مصر لم تخرج عن شكل واحد ، وهو تقسيم الرواية ثلاثة أقسام :

القسم الأول : وتكون الشخصيات كلها غارقة فى وهم الواقع السعيد للمجتمع الرأسمالى أو التقليدى .

القسم الثانى : تحدث فيه لحظة انكشاف ترمز لها الروايات الاشتراكية فى أكثر الأحيان «بالنور » ويصاحب النور دائما إراقة دماء ، وكان ذلك فى رواية «مليم الأكبر»، وفى رواية « أيام الطفولة » وفى رواية « الساقية» وغيرها .

القسم الثالث : وهو قسم خاص بظهور بطل يعمل على إزاحة الطبقة المتسلطة وإنصاف الطبقات المغلوبة ، سواء أكانت هذه الطبقة الظالمة هم الأغنياء أصحاب رؤوس الأموال كما فى رواية مليم الأكبر ، أم الحكومة المتسلطة والأغنياء معا ، كما فى رواية الأرض ، أم الحكومة وحدها باعتبارها مؤسسة رجعية ، كما فى أيام الطفولة .

٤ ـ وقد جر هذا الإجراء الفنى على الشخصيات فى أكثر الروايات الاشتراكية مشاكل فنية صعبة ، فقد جمد الدماء فى عروقها وجعلها شخصيات نمطية لا حياة فيها ، جعلها شخصيات غير نامية لا تتسم بالخصائص الذاتية التى تميزها بوصفها شخصيات مستقلة ، مما أدى إلى تشابه الشخصيات الثورية كلها ، وإلى تشابه

---

(١) عادل كامل : مليم الأكبر ، مطبوعات لجنة النشر الجامعيين سنة ١٩٤٤ ، ص ٢٥٧ .

الشخصيات المرجعية كلها . فهى شخصيات تكفى كلمة واحدة للتعبير عنها كما قال «فورستر» عن هذا النوع من الشخصيات .

والحقيقة أن الاشتراكية نفسها بوصفها مذهبا أيديولوجيا لايساعد على قيام فن راق فى البلاد التى طبق فيها تطبيقا صارما ، حتى إن باحثا مثل (رينيه ويليك) يقول : " لو كان النقاش حول الواقعية مسألة تخص النقاد والكتاب السوفييت . . . لفسرنا فن الرسم الروسى المعاصر باعتباره تخلفا ثقافيا . . . وبينا حقيقة الأمر حول الروايات المتعلقة بصناعة الأسمنت وبناء السدود والقتال من أجل الحزب ، والاجتماعات الحزبية ، باعتبارها محاولة لإنتاج فن دعائى » [1] .

لكننا نلاحظ أن أكثر الروايات الاشتراكية فى مصر استطاعت التخلص من هذا المأزق ، وبخاصة الروايات التى لم يتقيد مؤلفوها تقيدا كاملا بالاقتصار على الدعوة إلى المذهب ، ولم يحصروا فكرهم فى اتجاه واحد ، كما هو الحال بالنسبة لهذه الرواية التى نحن بصدد الحديث عنها « الرجل الذى فقد ظله » وغيرها من الروايات العالية القيمة من الناحية الفنية .

ففى رواية «الرجل الذى فقد ظله » سمات جديرة بالملاحظة ؛ فالأسلوب الذى صور به فتحى غانم تأثير الزمان على حياة الشخصيات ، أسلوب يختلف عن أسلوب الروايات الاشتراكية الأخرى ، بل يختلف عن الروايات الواقعية التحليلية مثل ثلاثية نجيب محفوظ مثلاً ، فهو لم يخصص كل جزء من أجزاء الرواية لفترة زمانية معينة ، كما فعل نجيب محفوظ فى « الثلاثية » أو طه حسين فى « شجرة البؤس » أو السحار فى« قافلة الزمان » ، ولم يتناول الزمان باعتباره مجالا لعرض التحول فى الفكر الأيديولوجى لدى شخصية واحدة أو عدة شخصيات ، كما فى الروايات الاشتراكية السابقة فى مصر، وإنما تناول زاوية واحدة من زوايا الزمان ، وهى تلك الزاوية المتعلقة بنضج التجربة أو الوعى لدى الشخصيات ؛ فالزمان فى حياة مبروكة لم يحلها فقط من طفلة إلى شابة ثم إلى امرأة ناضجة ، وإنما عمل على نضج تجربتها الذاتية ، وعلى نضج جسدها ونضج

---

(1) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة الكويت رقم ١١٠ فبراير سنة ١٩٨٧ ، ١٨٢ .

تطلعاتها بوصفها امرأة ، وعمل على تطور الحياة المحيطة بها ، فتحولت مبروكة نتيجة لذلك من خادمة ، كل طموحاتها تنحصر فى الحصول على طعام وملبس ومأوى ، أى طعام ، وأى ملبس ، وأى مأوى ، إلى فتاة تتطلع إلى وضع اجتماعى أعلى ، وتقارن نفسها بفتيات الطبقات العليا وتقارن نفسها بفتيات الطبقات العليا وتغار منهن ، فتندفع فى التعرض بجسدها لسامى بن راتب بك ، ثم اندفعت بعد ذلك فى الزواج من رجل عجوز هو عبد الحميد السويفى . . . إلخ .

وكل مرحلة من هذه المراحل التى مرت بها مبروكة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تطور الوعى بموقعها من جانبها هى ومن جانب الآخرين ، كلما تطورت تجربتها تطور وعيها ، حتى تصل إلى ذروة الوعى الاجتماعى والأيديولوجى المتاح لها ، باتصالها بشوقى الشيوعى المذهب ، وعند هذه النقطة تتكشف لها حياتها ، وعند هذه النقطة أيضا تبدأ الرواية ؛ أى يبدأ سرد الرواية ، حيث تتكشف لها حياتها كلها على هيئة تجربة مريرة تستعيدها معروضة على هذا الوعى الجديد الناضج ، ومن ضمن هذه التجربة تجربتها السابقة مع شوقى ، تلك التجربة التى لم تثمر إلا جنينا مقتولا على يدى شوقى نفسه ، فأفكار شوقى الشيوعية لم تفد فى شىء ، إنها شبيهة ببناء المهندس مدينة جديدة وحديثة لأهل « القرية » فى رواية « الجبل » لفتحى غانم نفسه ، المهم هو التجربة ، وليس الفكر الوافد ، ولذلك فإننا نحس بأن مبروكة بعد أن خاضت تجربتها أصبحت أكثر إدراكا بحقيقة الحياة من شوقى نفسه ؛ لأن شوقى تعلم الاشتراكية تعلماً ، أما هى فكانت الاشتراكية بالنسبة لها تجربة .

اتخذ الزمان إذن هيئة الأداة الفاعلة فى تطور التجربة الذاتية فى الرواية ، ومن ثم فى تطور الوعى ، حتى تحول الزمان إلى عنصر من عناصر الخبرة ، وأصبح يخضع لمعطياتها، أضحى زمان خبرة ، وليس زمان حياة ، ومن ثم كانت الرواية فى الجزء الذى ترويه مبروكة يحتوى على زمانين اثنين : زمن الخبرة وزمان الحياة ، وكذلك فى كل الأجزاء الأخرى ، والفارق بين الزمانين واضح ، فالزمان فى الحياة يحمل فى كل الأشياء بما فيها الشخصيات بدرجة واحدة ، فيجعل الصغير شابا ، والشاب كهلا ، والأخضر يابسا ، واليابس أخضر ، ويجعل الحبة شجرة ، ويجعل الشجرة تتحول إلى

عدد من الحبوب والحطام ، زمان يعمل على إدارة عجلة الحياة أو دولابها فى اتجاه يشبه دورة القمر ، ودورة الشمس ، ودورة الأرض ، ودورة عقارب الساعة ، وهذا النوع من الزمان هو الذى حاول نجيب محفوظ رصده فى الثلاثية ، أما الزمن الآخر فهو زمن التجربة ؛ أى الزمن النسبى الذى يعتمد على درجة الوعى الأيديولوجى بتركيب المجتمع، ولذلك فإننا نلاحظ مثلا أن الزمان فى تجربة مبروكة أكثر تأثيرا وحجما وعمقا من الزمان فى حياة سعاد ، على الرغم من أن الفترة الزمانية التى مرت عليهما واحدة ، وربما يمر وقت يكون ثمينا للغاية فى حياة يوسف ، لكنه تافه لا قيمة له فى حياة مبروكة، إننا لو نملك تقويما دقيقا للزمن فى الخبرة مثل تقديم الزمان العام ؛ أى الوقت، لأمكننا قياس الساعة الزمانية الواحدة وقيمتها لدى كل شخصية من شخصيات الرواية ، لكننا نملك مقياسا آخر هو السرد ؛ لأن هناك علاقة بين حجم السرد وحجم الوعى ، وفى مجال الرواية لا تعنينا الخبرة فى ذاتها بقدر ما يعنينا الوعى بها .

وهكذا نرى أن فتحى غانم سلط الجزء المتعلق بزمن الخبرة لدى الشخصيات الأربعة الساردة على الجزء المتعلق بزمان الحياة ، ولما كان زمان الحياة واحداً ، ومكانها كذلك واحداً عند هذه الشخصيات ، وكان زمان الخبرة نسبياً ينشأ نوع من الواقعية لم تشهده الروايات الاشتراكية من قبل ، نوع نسبى ، لا يعتمد على أن هناك حقيقة واحدة فى الحياة الواقعية أو الحياة الخيالية بل حقائق متعددة بتعدد الخبرات ، كما أنه لا يعتمد على رؤية الأشياء من منظور واحد هو منظور الطبقة العاملة أو المنظور الأيديولوجى الاشتراكى ، بل يعتمد على رؤى متعددة ومختلفة .

إن هذا الإجراء الفنى القائم على تعدد زوايا الرؤية المسلطة على حدث واحد ، والقائم أيضا على تعميق الرؤية الخيالية والرؤية السردية إلى درجة تجاوزت التعبير عن الطبقات الاجتماعية أو الوعى الأيديولوجى إلى الوعى الإنسانى الخاص بكل شخصية، بكل ما يحمله هذا الوعى من خصوصيات ذاتية وهموم تتعلق بالشخصية دون غيرها ، هذا الإجراء الفنى جعل رواية الرجل الذى فقد ظله تتجاوز حدود الرواية الاشتراكية ، وتتخلص من أخطر آفة تعيبها ، وهى الإغراق فى الدعائية وتصلب شرايين الشخصيات وتسطيحها ، فهذه الرواية رغم أن موضوعها هو

الصراع الأيديولوجى والطبقى إلا أنها ـ فى الوقت نفسه ـ تعبر عن الوعى الذاتى لمجموعة من الناس ، كما أنها لم تعد مجرد رؤية مصنوعة تعبر عن أيديولوجية متزمتة لا تقبل الجدل ، بل تجاوزت ذلك وفتحت صدرها لسماع وجهات النظر الأخرى ، من ثم أصبحت الحقيقة فيها غير نهائية وغير وحيدة .

وعلى هذا فإننا لا نتجاوز الصواب إذا قلنا إن رواية الرجل الذى فقد ظله ذات أسلوب جديد على الرواية الاشتراكية ، وذات أسلوب جديد على الرواية المصرية كلها أيضا .

أما جدتها بالنسبة للرواية الاشتراكية فتكمن فى أمرين :

أحدهما : أنها لم تقف عند حدود الكشف عن الصراع الذى يدور بين شخصيات جاهزة ، تمثل طبقات اجتماعية من الناحية الأيديولوجية ، بل تحولت عن ذلك إلى التعمق فى تصوير الصراع الإنسانى فى باطن الشخصيات ، وفى رصد خصوصياتها وتجاربها ، وهذه المنطقة ـ أى منطقة الخصوصيات والتجارب الإنسانية ـ هى التى تلتقى عندها جميع الفنون وجميع الاتجاهات الواقعية .

وثانيهما : أنها تخلت عن أحادية الرؤية الأيديولوجية التى تجمد أوصال الروايات الاشتراكية وتحولها إلى منشورات سياسية ، وعبرت عن الحقيقة ذات الوجوه المختلفة أو المتعددة ـ أى الحقيقة النسبية ـ وهذا ما لا ترضاه الاشتراكية لا فى الفن ولا فى الحياة ، فالرؤية النسبية تفترض صواب كل الآراء ، إذا نظر إليها من زاويتها ، أما الرؤية الاشتراكية فلا ترى إلا صوابا واحدا فقط ، وما دونه خطأ ـ حتى إن الاشتراكيين يرون أن محاورة الطبقات الرجعية والاستماع إلى آرائها مضيعة للوقت .

وأما جدتها بالنسبة للرواية المصرية ؛ ففى صياغتها لنسبية الرؤى المتعددة بهذا الشكل . وأقول : « بهذا الشكل » ؛ لأن تعدد زوايا الرؤى المسلطة على حدث واحد من قبل أكثر من شخصية ليس جديدا ، فهو موجود فى ثلاثية نجيب محفوظ وفى غيرها ، لكن أن تستقل كل رؤية خيالية بصورة عامة للرواية كلها بوصف هذه الصورة تجربة مستقلة لإحدى الشخصيات ، وتستقل أيضا برؤية سردية مستقلة ، ثم تلتقى هذه الصور المتعددة على حياة موضوعية واحدة ، فهذا هو الجديد حقا .

ففى ثلاثية نجيب محفوظ نجد الرؤى وهى تتصارع أثناء العرض من خلال الحوار ،

والحديث النفسي ، والأفعال ، في تلاحم وتفاعل يتطور بتطور الشخصيات عبر الزمان، ويتغير بتغير المواقع ، فنجد الحدث الواحد يصدر من إحدى الشخصيات في الثلاثية ، وبمجرد حدوثه تنعكس على الشخصيات الأخرى صورته ، فتقابل بمجموعة من ردود الأفعال ، وهذه الردود هي عبارة عن محاولات واقعية للتعامل مع الواقع الجديدة بعد حدوث هذا الفعل ، ونتيجة لذلك تنشأ أفعال جديدة وتدور في الدور نفسه الذي مر به الحدث الأول ، وهكذا تتفاعل الرواية وتتوالد أحداثها توالدا ذاتيا ، حتى يكتمل بناؤها . وكل حدث جديد يصدر من شخصية من الشخصيات يكون له صدى نفسي متباين لدى جميع الشخصيات التي تشهده ، أو تتأثر به ؛ لأنها تنظر إليه من زوايا مختلفة ، كل شخصية تنظر إليه من الزاوية التي تتلاءم مع مكوناتها الثقافية والجسدية والاجتماعية ، ومن ثم كان لكل فعل وجود فعلي واحد ، وكان له في الوقت نفسه أكثر من وجود من الناحية النفسية ، واختلاف الوجود النفسي هذا هو الذي يؤدي إلى اختلاف السلوك المبادل للفعل عند الشخصيات .

الثلاثية إذن تحتوي على رؤى مختلفة لكل حدث من أحداثها ، لكن نجيب محفوظ رغم ذلك لا يكرر الحدث الواحد عدة مرات في السرد نتيجة لتعدد الرؤية ؛ لأن الثلاثية لا تحتوي إلا على سارد واحد فقط ، وهذا السارد الواحد عندما ذكر الحدث فإنه كشف جميع الجوانب المتعلقة به من جميع جوانبه لدى جميع الشخصيات ساعة ذكره، فلم تعد هناك حاجة لتكراره مرة أخرى ، ولأن السارد أورد هذا الحدث باعتباره حقيقة موضوعية محايدة لا تتجزأ ، ولا يمكن التصرف فيها من حيث هي حقيقة ، والشيء الوحيد المتاح حينئذ هو التعبير عن اختلاف الرؤى عن طريق ردود الأفعال القولية أو الفعلية أو الفكرية أو النفسية .

أما فتحي غانم في رباعية الرجل الذي فقد ظله ، فقد تعدى حدود ردود الأفعال إلى إمكانية أخرى ، وهي تعدد الرؤى الساردة للشيء الواحد ، وهذه تتيح للكاتب أن يجعل النسبية تتخذ مستويين : مستوى الرؤية الخيالية ، ومستوى الرؤية القولية ، أي نسبية الحكي ونسبية السرد معا ، وقد عمل ذلك على أن الحدث الواحد يمكن أن يكون مرئيا من أكثر من زاوية ، ومقدما أيضا من أكثر من زاوية ، واختلاف الزوايا التي يُرى منها الحدث الواحد أو الشيء الواحد يعمل على تعدد مظاهر وجود هذا الحدث ،

أو الشيء ، ويكشف أيضا عن الاختلاف الجوهري الكامن في أعماق الشخصيات التي استخدمت بوصفها عواكس له ، كما أن اختلاف الرؤى التعبيرية لهذا الحدث يعمل على تعدده وإبرازه في أكثر من صورة .

هناك ملاحظة أخرى ، وهي أن أسلوب نجيب محفوظ هذا - أقصد أسلوبه القائم على صياغة الرؤى وهي تتفاعل مع الحدث أثناء حدوثه - يوجد شكلا من أشكال الترابط العاطفي ، ويعتمد على أرض مشتركة تجمع بين المتحاورين من الناحية الفكرية، أما طريقة فتحي غانم فإن الحوار فيها منعدم بين الشخصيات ، كل شخصية من الشخصيات الأربعة في واد ، وهي وحيدة لا يجمعها مع الشخصيات الأخرى إلا التجربة المشتركة المريرة والزمان والمكان المشترك .

كما أن الرؤية الساردة الوحيدة التي اتبعها نجيب محفوظ أرغمته على أن يتخذ لنفسه موقفا يعده الموقف السوي أو الصحيح ، وموقف نجيب محفوظ الذي ارتضاه لنفسه هو الموقف الوصفي التحليلي المحايد ، الذي يشبه موقف كمال (صورة نجيب محفوظ في الرواية) الذي يقول عنه هو « يدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية ولكنه لا هو بارد ولا هو حار »[1] .

أما أسلوب فتحي غانم القائم على تعدد الرؤى الساردة ونسبيتها وعدم حيادها فيعفي الكاتب من أن يتخذ لنفسه موقفا - وهذا أمر غريب على كاتب اشتراكي متحمس ، وعلى رواية تعالج الموضوعات نفسها التي تعالجها الرواية الاشتراكية - إنه يترك الحقيقة بين تيارات متباينة من أشكال الصدق والصواب ، وهذا نوع من الهروب يتنافى مع المواقف الإيجابية الصارخة في إيجابيتها في الروايات الاشتراكية . ولا نجد لذلك مبررا إلا أن فتحي غانم اختبأ وراء هذا الأسلوب ليخفي ما تحتويه الرواية من انتقادات لنظام التطبيق الاشتراكي في مصر في هذه الفترة ، ذلك النظام الذي بح صوت فتحي غانم في تمجيده والدفاع عنه في مقالاته الصحفية ، وهذه الازدواجية بين الباطن والظاهر لدى الأدباء هي المسئولة كذلك عن شيوع الأدب الرمزي وفنون المفارقات في أدب هذه المرحلة كله ، مرحلة الستينيات .

* * *

(١) نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٥٠ .

الساردون فى « الرجل الذى فقد ظله » :

الساردون الأربعة فى الرواية ـ وهم (مبروكة) و (سامية) و (ناجى) و (يوسف) ـ يستخدمون ضمائر المتكلم فى السرد ، ويعتمدون على تقنية الاجترار فى استحضار الأحداث والشخصيات والأقوال والأفكار والأحاديث ، وكل جوانب العالم الخيالى المصور ، كل واحدة من هذه الشخصيات تجتر هذا العالم الروائى كله على أنه تجربة مرت بها ، وانتهت ، ولم يعد لها قدرة على تغيير مجراها ، أو فرصة للتدخل فيها لأنها أصبحت فى عداد الماضى المنصرم ، هذا الماضى الذى كانوا جميعا جزءا منه ، عاشوه خطوة خطوة ، وتأثروا به وأثروا فيه ، لكنه اليوم أصبح ذكريات ولم يعد السرد فاعلاً فى تغيير الواقع أو المشاركة فى صناعة مستقبل ما ؛ بل هو مجرد اجترار للخبرة أو التجربة ، أصبح تجربة مدركة تتغلغل فى أذهانهم وقلوبهم لكنها غير فاعلة ، يدركون أبعادها ويعرفون تفاصيل أحداثها .

وكما كانت مبروكة ويوسف وسامية وناجى وشخصيات أخرى جزءًا من حياة مبروكة ، فإن هذه الشخصيات نفسها كما سبق القول كانت جزءاً من شخصيات يوسف وسامى وناجى ، الجميع اشتركوا فى حياة واحدة ، لكن تجربة كل منهم تجربة خاصة ؛ لأن كل واحد منهم له وعى خاص .

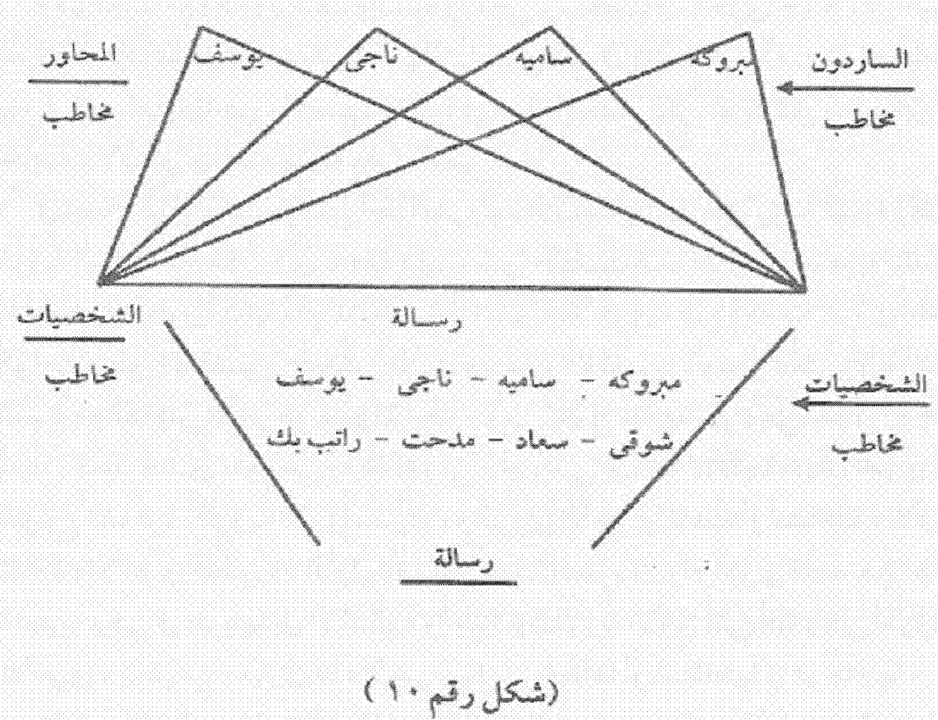
ونتيجة لهذا فإن كل جزء من أجزاء الرواية الأربعة يعتمد على رؤية كبيرة وهى الرؤية الساردة ، وعلى رؤى داخلة فيها ، سواء أكانت هذه الرؤى الصغيرة تنتمى للشخصية المحورية ذاتها ، أم للشخصيات الثانوية الأخرى ، فمبروكة مثلا تروى الخبر الواحد منظورا بعاكسين : العاكس الأول هو مبروكة نفسها ، وهى تحكى الآن أثناء السرد ، والعاكس الآخر هو مبروكة أيضا ، وهى تعمل خادمة ، أو وهى تعمل زوجة لعبد الحميد أفندى ، أو وهى رفيقة لشوقى ، أو وهى ضائعة تتلقفها حبال الهوى فى شوارع القاهرة . الرؤية الأولى ساردة ، والرؤى الأخرى فاعلة أو متفاعلة ، الأولى ثابتة ، والأخرى متطورة ، الأولى ناضجة كاملة التجربة ، والأخرى فجة تعبر عن التجربة وهى فى طريقها إلى الاكتمال ، وأخيرا فإن الرؤية الأولى هى أداة وعى للرؤى الأخرى ، ومقياس معيارى لها ، تقيس صوابها وخطأها أو استقامتها واعوجاجها .

تظهر هاتان الرؤيتان مثلا فى الفقرة التالية المقتبسة من الجزء الأول من الرواية ، والمسرودة بلسان مبروكة ؛ تقول : " كنت أعمل خادمة فى بيت كبير بالجيزة ، لم أكن

أعلم أيامها طبيعة عملي ، ولا معنى أن أكون خادمة "[1] .

ففي هذه الفقرة رؤيتان مختلفتان في درجة الوعي ، الأولى ناضجة تعرف طبيعة العمل الذي تقوم به الخدمة ، وتعرف معنى أن تكون خادمة ، كما أنها تعرف قصور الرؤية الأخرى الفجة التي لم تكن تعرف هذا ولا ذاك .

وهكذا نرى أن كل رؤية ساردة من الرؤى الأربع تستوعب الأعمال والرؤى التي مرت بها الشخصية صاحبة الرؤية ، والأعمال التي مرت بها الشخصيات الأخرى ، لكنها تقدمها منظورة من زاوية رؤيتها هي ، وليس من زاوية هذه الشخصيات ، ومن ثم فإن كل شخصية ساردة تستوعب تجربتها الماضية ، ومن خلال هذه التجربة تتعرض لحياة الشخصيات الأخرى ، باعتبارها جزءا من هذه التجربة ، وبهذا فإن هذه الحياة تصبح جزءا من كل تجربة من التجارب الأربع وتتخذ موقعها في هيكل الرواية حسب الشكل التالي :



(شكل رقم ١٠)

(١) فتحي غانم : الرجل الذي فقد ظله ، جـ١ ، ص ١٠ .

فى هذا الشكل - كما فى الرواية - نجد مبروكة ساردة، ونجدها واحدة من الشخصيات، وكذلك نجد كلا من سامية وناجى ويوسف، ولذلك فإننا نجد حياة كل شخصية منظورة من أربع جهات ومسرودة، بأربعة ألسنة متوالية، من خلال أربع زوايا مختلفة.

على أن الرؤى الفاعلة النامية لدى كل من مبروكة وسامية وناجى ويوسف تتخذ لنفسها درجات من الوعى، كل درجة تالية تتناول بالتفسير والتقويم والإدراك الدرجات السابقة كلها، والعامل الحاسم فى ترتيب هذه الرؤى هو الزمان، فكلما تقدم الزمان خطوة بمبروكة ازداد وعيها، وأدركت حياتها بصورة أكثر نضجا، واستجمعت شتات تجربتها الماضية، وأضافت إليها تجربتها الجديدة، مكوِّنة من تجارب الماضى والحاضر خبرة تستطيع بها مواجهة ما ينتظرها من أعاصير الأحداث التى تعصف بها، وانظر إلى الفقرة التالية المختارة من الجزء الذى ترويه مبروكة نفسها، وتبين الرؤى المتراكبة التى تستوعب فيها كل رؤية ما سبقها وتقومها بمعيار جديد، هو معيار الخبرة الجديدة، والوعى الجديد الأكثر اكتمالا؛ تقول: "مرت أيام وأيام ومرت شهور وشهور والدنيا من حولى تتغير، وما كنت أدرى أنى أيضا أتغير . . . البيت الذى كنت أظنه عالما مسحورا تحول شيئا فشيئا إلى ثلاثة طوابق، وحجرات النوم والجلوس والأكل، والرجل الذى يلبس الطرطور عرفت أنه الطاهى، والرجل الذى يضع الحزام الأحمر حول خصره عرفت أنه خادم مثلى، وعم عثمان عرفت أنه البواب، والشىء الذى تضعه السيدة العجوز إلى جانبها وتنظر فيه بين وقت وآخر اسمه المنبه"[1].

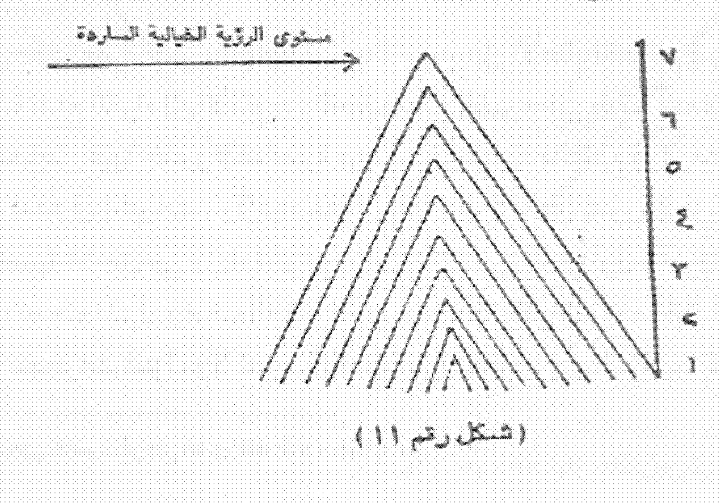
فى هذه الفقرة تحس بأن اتجاه السرد لا يسير إلى الأمام فقط، وإنما نجد كل جملة جديدة تدفع القراء إلى الأمام من ناحية وتلقى الضوء على طبقة أعمق فى باطن التربة التى تغوص فيها جذور الشخصية من ناحية أخرى، فالتقدم فى الزمان بالنسبة لمبروكة معناه تعدد فى الخبرات، وازدياد لها، وزيادة الخبرة يؤدى بدوره إلى زيادة الوعى بموقع الشخصية الاجتماعى وزيادة الوعى بماضيها، فمبروكة فى أول دخولها منزل راتب بك كانت تصف المنزل وصف الطفلة الغريرة الجاهلة بكل شىء، الخالية من أى تجربة، تنبهر بحجرات المنزل ولا تعرف الطاهى من السفرجى أو البواب، كما أنها لا تعرف

---

(١) فتحى غانم: الرجل الذى فقد ظله، جـ١، ص ١٥.

للأشياء أسماء ، فهى لا تعرف ما هذا الذى تصحبه الست الكبيرة فى ذهابها وإيابها وتنظر فيه ، مترقبة أوقات الصلاة ، وبعد فترة من الزمان كبرت مبروكة قليلا وازداد وعيها المعرفى واللغوى والاجتماعى ، فأصبحت تعرف كل شىء فى المنزل : تعرف المنبه باسمه، وتعرف ماذا يصنع عم عثمان ، وعرفت أن يوسف يحب سعاد ابنة راتب بك ، لكنها لم تكن قد أدركت بعد وضعها الاجتماعى الطبقى ، هذا الوضع الذى لم تدركه إلا بعد فترة من الزمان ، وبعد عدد من التجارب التى كلفتها حياتها ، عندئذ عرفت أن الخادم خادم والسيد سيد ، ولن يتفقا على طموحات واحدة ؛ لأن سيادة السيد لن تتحقق إلا بخدمة هذا الخادم ، ولأن خروج هذا الخادم من وضعه المزرى متوقف على تخلى السيد عن سيادته ، أدركت كل هذا بعد أن فات الأوان ، وبعد أن استغرقت كل حياتها فى خوض هذه التجربة المريرة ، ولم يبق أمامها بعد ذلك إلا أن تعود إلى ما كانت عليه منذ البداية ، تعمل خادمة ، ولكنها خادمة واعية ، تعيش على الكذب على السادة ، ونقل أخبارهم ، والالتقاء فى النهاية مع (عوض) الكواء الذى يتخذ من السرقة من الأغنياء وسيلة لكسب الرزق ، عندئذ فقط بدأت تسرد تجربتها .

كل جزء من أجزاء الرواية إذن يسير على هذه الشاكلة ، ومن ثم نجد فى كل جزء رؤية خيالية كبيرة واعية ، هى الرؤية المصاحبة للرؤية القولية فى السرد ، ونجد بعد ذلك مئات الرؤى الأخرى الداخلة فيها ، والتى تتخذ شكل الزوايا المتداخلة والتى تشبه الهرم ، قمته نقطة واحدة هى زاوية الرؤية الكبيرة ، وقاعدته عريضة مليئة بالرؤى والأفعال ؛ أى يتخذ شكل الرسم التوضيحى التالى :



(شكل رقم ١١)

ولكن على أى أساس اختار فتحى غانم شخصياته الساردة : مبروكة ، وسامية ، وناجى ، ويوسف ؟ وكان يمكنه أن يختار شوقيا أو سعيد عبد الجواد لهذه المهمة ، أو يختار مدحت بن راتب بك ، أو أحد أفراد أسرته ليعبر عن الصراع الطبقى على حقيقته، ولماذا اختار لأسلوب الرواية أسلوب السارد بضمير المتكلم ، الموحى بالانكفاء على الذات الساردة وتضخيمها ، إلى الدرجة التى تحجب فيها هذه الذات كل ما سواها ، فلا تظهر الأشياء أو الشخصيات أو الأفكار إلا من خلال ارتسامها على صفحتها ؟

ولماذا جعل الكاتب الرؤى الساردة معزولة إلى هذه الدرجة التى تدير كل شخصية فيها ظهرها للشخصيات الأخرى ، فلا تتحاور معها ؟

وكأن كل سارد لا يفهم لغة السارد الآخر ، ولا يعقل منطقه ، ولا يستسيغ سلوكه ، ولا يقبل مجرد التحاور معه .

ولماذا جمع هذه الروايات الأربع فى رواية واحدة ، وكان يمكنه أن يكتفى بواحدة منها ليعرض من خلالها أحداث العالم المصور ؟ أو كان يمكنه أن يعرض لهذه الرؤى من خلال تفاعل الأحداث ، وليس بعد انتهائها ، بعبارة أوضح : لماذا اختار أسلوب الحكى واجترار الذكريات ، وإعادة رسم الصور ؟ ولم يختر أسلوب العرض القائم على تتبع الأحداث أثناء وقوعها ؟

سواء أكان فتحى غانم يقصد هذه الاختيارات أم لم يكن يقصدها أثناء كتابته للرواية ، فإن ظهور صوت مبروكة وسامية وناجى ويوسف ولهجاتهم الطبقية دون سواهم يمنح الرواية إمكانات متعددة كلها تخدم الوجه الواقعى الاشتراكى للرواية ؛ لأن هذه النماذج الطبقية الساردة هى التى سيطرت على المجتمع المصرى فى هذه الفترة التاريخية ، وهى التى حملت لواء الصراع بين الطبقات ، وهى التى حققت بعض المكاسب .

فمبروكة لا تملك أدوات أو إمكانات للخروج من طبقتها ، أو الانسلاخ منها ، لكن رغبتها الذاتية الجارفة فى الالتحاق بالطبقات العليا وحرصها على تحقيق مصالحها الخاصة ، دفعها من غير روية إلى هذا المأزق الذى وضعت نفسها فيه ، لكنها حققت

وجودها على أى حال ، فقد استغلت كل ما تملكه من إمكانات ، وحققت بعضا من المكاسب بزواجها من عبد الحميد السويفى ، الذى ينتمى إلى الطبقة المتوسطة ، وهى حريصة كل الحرص على هذه المكاسب ، بل إنها قد تفرط فى حياتها نفسها ولا تفرط فى هذه المكاسب ، يدل على ذلك أن أول كلمة تفوهت بها فى الرواية هى أنها أرملة عبدالحميد أفندى السويفى .

وسامية دخلت إلى عالم الرواية وهى لا تملك أدوات أيضا للخروج من طبقتها ، لكنها كانت شديدة الحرص على أن تحقق لنفسها مكاسب طبقية بأى شكل ، فاستخدمت جسمها وذكاءها وأمها ، واستخدمت يوسف وناجى وكل ما يمكنها أن تستخدمه ، لكنها لم تخرج عن المصير الذى وصلت إليه مبروكة ، فى أنهما تحولتا داعرتين بائستين ؛ لأن كل الذين توهمت سامية أنها استخدمتهم فى تحقيق مصالحها كانوا فى حقيقة الأمر هم الذين يستخدمونها أيضا فى تحقيق مصالحهم . على أى حال فإن سامية مثل مبروكة قد حققت بعض المكاسب بزواجها من محمد ناجى الذى كان قد مات وهو على قيد الحياة موتا معنويا .

أما ناجى فقد وصل إلى ما هو عليه من مجد صحفى واجتماعى وسياسى بغير أدوات أيضا ، فهو لا يملك أى سلاح أو قدرات إلا النفاق ، والمداهنة ، والخيانة ، وسوء الخلق ، وقد استخدم هذه الأدوات فأوصلته إلى المجد ، وحققت له من المكاسب ما لم يستطع تحقيقه أصحاب المواهب الحقيقية .

وكذلك كان يوسف أقل زملائه ذكاء وعلما وجرأة ، لكنه عن طريق السذاجة والبلاهة مع قليل من سوء الخلق ، استطاع أن يحقق مكاسب طبقية كبيرة لكنه فى سبيل ذلك باع روحه .

هذه الشخصيات الأربع هى التى كانت تطفو على سطح الحياة الاجتماعية المصرية ، على الرغم من أنها كانت فاقدة لمقومات حياتها ، هى نفسها الشخصيات التى حققت لنفسها وجودا ما ، لذلك استحقت أن يكون لها صوت يسمع ، أما شوقى فلم يكن أهلا لأن يسمع صوته ؛ لأنه تخلى عن مبادئه الاشتراكية ، وإذا كان يوسف هو الرجل

الذى فقد ظله ، كما يقول هو عن نفسه ، فإن شوقى هو الرجل الذى فقد صوته ؛ لأنه يدافع نظريا عن الاشتراكية ، لكنه من حيث التطبيق كان يبحث عن ذاته أيضا ، وكذلك سعيد عبد الجواد الذى استخدم الفكر الاشتراكى أداة فقط وعندما وصل إلى النيابة تنكر لكل شىء .

كل الشخصيات فى رواية الرجل الذى فقد ظله شخصيات أنانية تبحث عن مكاسب ذاتية بأى ثمن ، ولعل أنانيتها هذه هى التى أكسبتها سمة الواقعية والاستدارة [1] والحيوية ، فكل شخصية تنتمى إلى طبقة ما تحاول الانسلاخ منها ، والارتماء فى أحضان الطبقة الأعلى ، وهذا يفسر لنا إيثار الكاتب لضمائر المتكلم فى السرد ، ويفسر لنا أيضا العزلة التى تبدو عليها كل شخصية ساردة ، بل كل شخصية من شخصيات الرواية كلها ، فالشخصيات فى الرواية لا تعمل إلا من أجل ذاتها فقط ، فهى لا تعمل من أجل فكرها ، أو طبقتها ، وإنما من أجل ذاتها ، فعلاقات الحب فى الرواية كانت لها أهداف مصلحية ، والأفكار الاشتراكية كانت تستخدم وسيلة للكسب الذاتى .

وفى مثل هذا النوع من الشخصيات ينعدم بينهم التفاهم ، ومن ثم ينعدم أسلوب الحوار ؛ لأن زمان الحوار قد انتهى بانتهاء البراءة عند مبروكة ، وبانتهاء البلاهة عند يوسف ، وبانتهاء السطوة والنفوذ وانكشاف الأسرار عند ناجى ، وبفقدان الأمل عند سامية ، ومن ثم فإن أوفق أسلوب سردى يلائم تصوير هذا المجتمع المتناكر اللهجات والأصوات ، هو أسلوب الاجترار والتقارير السردية الذى يجسم عزلة الشخصيات المتحدثة . كما أن جمعها فى إطار رواية واحدة يعمل على تعميق هوة الخلاف ، عن طريق المفارقة الناشئة من اتحاد المنابع واختلاف الرؤى ، ويظهر أن الكاتب لم يكن هدفه تصوير أشخاص فقط ، وإنما كان هدفه تصوير مجتمع يسير إلى الهاوية ، مجتمع لم تفعل الثورة فيه بعد عشر سنوات من قيامها سوى أنها أزاحت طبقة انتهازية مثل ناجى ، لتحل محلها طبقة انتهازية أخرى مثل يوسف .

---

(١) أقصد بالاستدارة هنا الدخول فى نمط الشخصيات النامية وهى عكس الشخصيات النمطية . وهما شكلان من أشكال الشخصية تحدث عنهما (فورستر) فى كتابه (أركان القصة) .

تحليل الخطابات السردية فى الرواية :

السرد فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » ليس خطابا واحدا ، بل هو أربعة خطابات سردية ؛ أى أنه يتخذ أربع زوايا للرؤية القولية : خطاب مبروكة الخادمة المتسللة إلى صفوف الطبقة المتوسطة ، وخطاب يوسف ابن مدرس الإلزامى وخريج الجامعة المتسلق على أكتاف الطبقة الأرستقراطية ، وخطاب سامية الفتاة نصف المثقفة ونصف الفنانة ، والتى تنتمى إلى أسرة نصفها عسكرى غائب منتحر ، ونصفها الآخر مدنى داعر يعيش على القمار ، وقد أضاعت عمرها لاهثة خلف الطبقة الأرستقراطية ، وخطاب ناجى ابن الطبقة الدنيا الذى قطع شوطا واسعا فى التسلق ، وما كادت رجلاه تستقران على أرض الطبقات العليا ، حتى جاءه متسلق آخر هو يوسف فأزاحه إلى الهاوية .

وكل خطاب من هذه الخطابات الأربعة له لهجته ومحتواه وأسلوبه اللغوى وتركيبه الخاص به ؛ لأنه من ناحية يمثل ذاتا متحدثة لها أسلوبها ولها رؤيتها القولية ؛ أى لها (صوت) ، ويمثل فى الوقت نفسه خطاب طبقة اجتماعية ، خرج السارد ليعبر عن لهجتها وفكرها ومنطقها ، فالساردون الأربعة أصحاب تجارب ذاتية منسلخة عن تجارب الطبقات التى ينتمون إليها ؛ أى أن هذه الخطابات كما أنها تجسم (أصوات) الساردين فإنها كذلك تجسم (لهجات) الطبقات الاجتماعية التى ينتمون إليها .

لكن جميع هذه الخطابات المختلفة تمثل مستوى سرديا واحدا ، وتتخذ موقعا واحدا، هو موقع السارد الذى يشكل هو وموقع الكاتب الضمنى وموقع الشخصيات الهيكل العام للخطاب الروائى كله ؛ لأن الرواية فى حقيقتها رواية واحدة ، وليست أربع روايات ، وهى تعبر عن تجربة واحدة للكاتب ، ولذلك فسوف نحلل الخطاب السردى فى الرواية تحليلا مقطعيا يتناول العنصر السردى الواحد فى كل أجزاء الرواية الأربعة فى وقت واحد ، فإذا تحدثنا عن المستوى اللغوى مثلا ، تناولناه فى سرد مبروكة وسرد سامية وسرد ناجى وسرد يوسف ، وإذا تناولنا أساليب السرد تناولناها فى جميع الأجزاء الأربعة أيضا . . . وهكذا .

وسوف يفيدنا ذلك فى مجال الموازنة بين خطاب وآخر ، وسوف تكشف الموازنة جوانب لا يهيء التحليل الأحادى للعناصر السردية مجالا لرؤيتها ، وذلك لأن تجارب الشخصيات الساردة نفسها متشابكة ، فقد يشير أحد الساردين إلى موقف خاص به ، ولكنه لم يسرده هو ، وإنما يتكفل بسرده سارد آخر ، وقد يذكر أحد الساردين حادثة ولا يقدم لها تفسيرا ، لكن بمجرد سردها على لسان سارد آخر من زاوية أخرى يبين تفسيرها ، ومما عمل على شدة ترابط السرد فى الأجزاء الأربعة - أيضا - أن الرؤية القولية عند كل سارد تمتزج برؤية خيالية للسارد نفسه ، ولكن بوصفه واحدا من الأشخاص الفاعلين فى العالم الروائى .

أولا - المستوى اللغوى :

١ - الخط والإملاء وعلامات الترقيم :

لم يستخدم فتحى غانم فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) علامات الترقيم ، أو أحجام الحروف ، أو المستوى الإملائى عموما استخداما غير سوى بصورة مكثفة ، لأنه لم يستخدم أساليب تيار الوعى ، أو الأساليب الحديثة فى تقطيع العبارات ، وكل ما نلمحه فى هذا الجانب هو استخدامه النقط المتجاورة (.....) للدلالة على أن الكلام له بقية لم تذكر فى السرد أو فى الحوار المكتوب ، رغم أنها قيلت فى الحوار المنطوق ؛ أى الكلام المصاغ على أنه متفوه به على ألسنة ناطقين ، وقد تستخدم النقط المتجاورة أيضا للدلالة على لحظات من الصمت تتخلل الكلام ؛ لأن الرواية تعمل على تسجيل السكوت وتسجيل الكلام معا ، كما تستخدم النقط المتجاورة أيضا بديلا عن علامات الوصل بين الجمل ، مما يوحى بتدفقها ومباشرتها ، فنجد الجمل تسرد هكذا دون أن تربط بينها فواصل ، مثل (الواو) أو (الفاء) أو (ثم) أو غير ذلك ، وقد تستخدم أيضا بوصفها فواصل للحديث النفسى الذى لم يصل بعد إلى درجة الترابط فى الكلام المنطوق ، مثل قول ناجى لنفسه :" يوما ما سأضبطك معه .. سأراك بين ذراعيه .. إنى أعرف .. أعرف .. لقد رأيت هذا المشهد .. ما زلت أراه .. عندما دخل شهدى باشا علينا .. كانت ثريا بين ذراعى "[١] .

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، جـ٢ ، ص ٨٠ .

وهذا الإجراء يستخدم كثيرا جدا فى الجزء الثالث الذى يسرده ناجى ، بينما لا يستخدم إلا نادرا فى الجزء الذى ترويه مبروكة ، ويستخدم أحيانا عند كل من سامية ويوسف ، وإذا رتبنا درجة استخدامه عند الشخصيات الأربع فسنجد محمد ناجى فى المقدمة ، ثم سامية ثم يوسف ، وأخيرا مبروكة . ومن نماذج استخدامه عند سامية قولها فى أحد المقاطع الحوارية : " قلت لمحمد ناجى بأنى باحتقره .. إنى فقدت احترامى له .. قلت له إنك قلت لى إنه اتصل بيكى .. وإنه عايز يشوفك وإنك هددك بمستقبلى .. رميت الاستقالة فى وشه وخرجت .. "[1] .

كما أن فتحى غانم يستخدم إجراءً إملائيا آخر ، هو قطع بعض الحروف من الكلمات ، للدلالة على تآكل الأصوات عند الناطقين بها ، وذلك مثل هذه الأصوات التى يتفوه بها محمد ناجى عند موته . طالبا من سامية كوبا من الماء ، يقول : " سامية .. ماها تصرخ .. انها تفزعنى .. تكلمى بهدوء .. إنى أستريح ..

— أد .. أدد .. أددينى .. أشر ..

وهنا سكت محمد ناجى عن الكلام "[2] .

لكنه لا يستخدم هذا الإجراء الإملائى إلا نادرا .

على وجه العموم : فإن الروايات العربية لم تستثمر بعد الطاقات الكتابية والإملائية الاستثمار الأمثل ، وهى طاقات كبيرة يمكن استخدامها فى تصوير الهيئات الكلامية والحالات النفسية ، بل يمكن استخدامها فى نقل الإحساس باللغة المنطوقة بدلا من حكى هذا الإحساس فى صورة تقارير .

٢ — الألفاظ والصيغ الصرفية :

يستخدم كل سارد من الساردين الأربعة معجما خاصا به ، يختلف عن معجم السارد الآخر ، بل يختلف عن المعجم المتطور الحلقات الذى تستخدمه الشخصيات الساردة نفسها ، بوصفها شخصيات فاعلة ، وهذا المعجم اللغوى المستخدم فى

---

(١) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٣٧٥ .

(٢) المصدر السابق ، جـ٢ ، ص ١٠٧ .

الخطاب السردى له علاقة وثيقة بشخصية السارد ، والبيئة التى عاش فيها ، والثقافة التى تلقاها ، والطبقة التى ينتمى إليها .

فمبروكة مثلا تستخدم الأسماء التى تتعامل معها تعاملا مباشرا أو تقبع فى وجدانها، مثل : إبراهيم ، وعبد التواب ، وعوض ، ودسوقى ، وعثمان ، وفاطمة . أما سامية فتستخدم الألفاظ التى تناسب مقامها، مثل : اليزابيث تايلور ، وسامى ، وحلمى كامل، يوسف وهبى - ويولاندا ، وماركو .. الخ . وناجى يستخدم أسماء ، مثل : فاروق ، وشكرى محمود ، وبيير ، ومادلين .. الخ .

وهكذا نجد كل شخصية تستخدم الأسماء الواقعة فى دائرة تعاملها ، أو المحصورة فى إطارها الاجتماعى ، فلكل طبقة اجتماعية فى مصر أسماؤها ، وهذه الأسماء تتغير من عصر إلى عصر آخر حسب التطور التاريخى ، وإذا أراد أحد الأشخاص أن ينسلخ من طبقته الدنيا إلى طبقة أعلى ، فعليه أن يغير اسمه ، وأن يختار لأولاده أسماء تتلاءم مع الطبقة العليا ، « فسامية سامى » كان اسمها «بهية عبد الرحمن » لكنها غيرت هذا الاسم، ورفضت التعامل به ، حتى بعد أن أقرت بفشلها فى السينما واختارت أن تكون مجرد زوجة ليوسف أو لمحمد ناجى . ومحمد ناجى نفسه لم يكن اسمه كذلك بل انتقى من اسمه الحقيقى ما يتلاءم مع موقعه الجديد وأهمل ما عداه ، فقد كان اسمه " محمد ناجى عبد ربه الحنك " ؛ يقول ناجى معلقا على موضوع تغيير اسمه هذا : " أتريدون أن أظل كما كنت .. أنتم تعلمون أن اسمى محمد ناجى عبد ربه الحنك " ، أترضون عنى لو أضفت هذه الأسماء الشعبية إلى اسمى الأنيق .. لقد مسحتها من ذاكرتى ، وأخفيتها عن العالم .. مسحت اسم أبى عبد ربه ، ومسحت اسم جدى الحنك ، ووضعت موهبتى وذكائى مكان أصلى ونسبى " [1] .

ويوسف أيضا لم يذكر اسم والده « عبد الحميد » عندما خطت رجله أول خطوة نحو التقدم إلى الطبقة العليا ، حتى إن والده عندما قرأ أول تحقيق صحفى له فوجىء بذلك ، فتوقف عن القراءة وقال فى أسى : " ليه موش كاتب عبد الحميد " فردت عليه مبروكة قائلة : " إزاى ما يكتبش اسم أبوه .. لازم تكلمه " .

---

(١) المصدر السابق ، جـ٢ ، ص ١٢ .

الشخصية الساردة الوحيدة التى لم تغير اسمها فى الرواية هى (مبروكة) لكنها لا تدعه هكذا يدل على أصلها ، بل تضيف إليه ما يبين علاقتها بالطبقات المتوسطة وهو جملة " أرملة عبد الحميد أفندى "(1) .

كما أننا نجد مبروكة عند استخدامها لأسماء الأعلام لا تجرد هذه الأسماء منادية لها أو حاكية عنها ، بل تستخدمها مصحوبة بالألقاب ، وبخاصة إذا كانت هذه الأسماء دالة على أشخاص من الطبقة العليا أو الطبقة المتوسطة ، وقد تستخدم اللقب وتستغنى به عن الاسم .

فـ (راتب) تقول عنه : " راتب بيه ، أو البيه الكبير " .

و (دسوقى) تقول عنه : " الشيخ دسوقى " .

و (مدحت) تقول عنه : " سيدى مدحت ، أو البيه الصغير " .

و (سعاد) تقول عنها : " ستى سعاد " .

وأم راتب بك تقول عنها : " الست الكبيرة " .

وزوجة راتب بك تقول عنها : " الست الصغيرة" .

وعبد الحميد السويفى تقول عنه – حتى بعد زواجها منه – " عبد الحميد أفندى" .

و (طه) جارها تقول عنه : " الأسطى طه " .

وهكذا نجدها لا تكاد تذكر اسماً حتى تضع بجواره لقبا ، أو تكتفى بهذا اللقب عن الاسم نفسه . أما سامية وناجى ويوسف فلا يستخدمون الألقاب هذا الاستخدام الكثيف ، بل يذكرون الناس بأسمائهم ، إلا ما يكون من بعض المجاملات الواردة فى الحوار المصور فى مناسبات خاصة ، ولعل أكثر الشخصيات تجريدا للأسماء من أية صفة هى سامية يليها محمد ناجى .

وإذا نظرنا إلى الأسماء الأخرى - غير أسماء الأشخاص - فإننا نلاحظ أن لكل شخصية ساردة تسمياتها التى تختلف عن تسميات سائر الشخصيات الأخرى ، تبعا لاختلاف الرؤية ، والطبقة الاجتماعية ، والتطلع الطبقى ، والذات المتحدثة ، فإذا وازنا مثلا بين الأسماء التى تذكرها كل شخصية ساردة لأنواع الملابس فإننا - نجد سامية

(1) المصدر السابق ، جـ1 ، ص 113 .

تتفوق تفوقا لا نظير له ، بينما نجد الشخصية التالية لها فى هذا هى شخصية ناجى ، ثم يوسف ، ولا نجد مبروكة إلا فى نهاية القائمة ، رغم أنها امرأة ورغم أن عملها يتصل بالملابس ، فهى لا تكاد تعير أسماء الملابس اهتماما يذكر ، حتى فى هذه المناسبة التى أتيح لها فيها أن تختار لنفسها بعض الملابس الجديدة من أجل زواجها الذى لم يتم من عوض ، تقول عن ملابسها التى اشترتها " لفافات من القماش "[(1)] .

وإذا وازنا بين أسماء المأكولات والمشروبات فى سرد كل من سامية ومبروكة فإننا نجد مبروكة تذكر الكلمات التالية :

اللحم – الطبيخ – الأرز – الملوخية – الخيار – الطماطم – الفاصوليا – الكوسة – المخلل – الليمون – البرتقال – اليوسفى – الشاى – الحلاوة الطحينية – الجبن – الزيتون – الفراخ .

ونجد سامية تذكر الكلمات التالية : الويسكى – الصودا – الجن – الفودكا – الكوكتيل – البيرة – الفرمونت – المزة – المارتينى .

على أى حال فإن كل شخصية ساردة ، بل كل شخصية على الإطلاق لها معجمها الذى يميزها فى مجال الأسماء ، وهذا المعجم قد يتداخل مع معجم الشخصيات الأخرى ، لكن تظل هناك أسماء تلتصق بلهجة كل شخصية ولا تفارقها ، فكلمات مثل : " البلاتوه " و " الكومبارس " و "الاستديو" و " الديكور " و " الشهرة "ألصق بشخصية سامية ، بينما هناك كلمات مثل : " الطرطور " و " العفاريت " و "الزعيق " و " السطوح " ، فهى أليق بمبروكة ، ليس لمجرد بعد مضمون هذه الكلمات عن سامية ولكن لبعد الألفاظ أيضا ، فإذا أرادت سامية مثلا أن تعبر عن الزعيق فلن تقول ذلك ، بل تسميه صياحا أو صخبا ، و" الطرطور "الذى تشير إليه مبروكة تقول عنه سامية " بونيت " .. وهكذا .

أما عن الكلمات الدالة على الصفات ـ أى النعوت ـ فإن اعتماد السرد فى الرواية على أربع رؤى تقويمية كاشفة لجميع التجارب فى الرواية ، جعل الكلمات الدالة على

---

(١) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٣١ .

الصفات فى الرواية تميل إلى جانب التقويم ، فمبروكة وسامية وناجى ويوسف يصفون أشياء وحالات من منطق رؤيتهم الخيالية الواعية ، المصاحبة للرؤية السردية ، ويقننون هذه الأشياء ، ويقيسونها على هذا المعيار الناضج ، كما أنهم يتخذون من أنفسهم ساعة وقوع الأحداث عواكس تتجلى على صفحاتها صورة الحياة المصورة ، وهذه العواكس – أيضا – لا تقدم الأشياء من جميع جوانبها بصورة محايدة ، بل تقدمها مقومة ومقننة أيضا ، لكن هذا التقنين الثانى الذى تقوم به هذه الشخصيات العاكسة يخضع للتقويم الأول ، وتسرى عليه معاييره ، فمرة تتفق الرؤيتان ومرات كثيرة تختلف، ونتيجة لهذا فإن الرؤية السردية المصاحبة للرؤية الخيالية الأولى تكون تقويمه فى كل الأحوال ، مثال ذلك النوع الذى تتفق فيه الرؤيتان قول محمد ناجى : " مصر لم تعد مصر ، طردوا فاروق ، وأقصوا الباشوات عن الحكم . وأصبحت الأمور فى يد حفنة من الضباط الشبان بلا خبرة ولا تجربة ، ولا يفهمون شيئا فى السياسة "[1].

فوصف الضابط بكلمة " حفنة " وبعبارتى " بلا خبرة " و "بلا تجربة" ووصفهم بعدم الفهم ، حكم نهائى عليهم ، أكثر من كونه وصفا ، حكم تقويمى من زاوية ناجى الخاصة ، وبمعاييره الذاتية الآن ساعة السرد وساعة الحدث نفسه .

ومثل ذلك أيضا قول ناجى : " ثريا الجمال التركى .. الجمال البارد " . فوصف جمال ثريا هنا بأنه تركى بارد ، وصف تقويمى ، وليس وصفا محايدا يبين هيئات الموصوف وألوانه وأجزاءه .

ومثال النوع الآخر الذى تختلف فيه الرؤية الساردة عن الرؤية العاكسة قول مبروكة عن مشروع زواجها الذى لم يتم من عوض الكواء ، شارحة كيف جعلها هذا الفشل تفيق من أحلامها التى كانت تخيل إليها إمكانية الزواج من مدحت ابن الباشا ، تقول : " كنت أسرع إلى تلبية أى نداء لمدحت ، وأتعمد الوقوف فى طريقه ، وأخاطبه بصوت ناعم رقيق ، ولكنه لم ينتبه إلى "[2] .. ثم تقول : " ثم ازدحمت الخواطر فى رأسى ...

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، جـ٢ ، ص ٩ .

(٢) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ١٨ .

انتزعتنى هذه الخواطر من أحلامى العبيطة عن مدخت ، وكنت ما زلت أقارن بينى وبين سعاد " [١] .

فالنعوت المفردة المصوغة فى كلمتى " ناعم " و " رقيق " ، والصفات المدلول عليها بالجمل الفعلية فى العبارة كلها مقومة برؤية مبروكة ، وهى ما زالت صغيرة ، أما النعت بكلمة " عبيطة " فهو وصف تقويمى للرؤية الأولى بكل ما تحتويها ، ويكثر هذا النوع من الوصف المزدوج فى الجزء الذى ترويه مبروكة ، مثل قولها : " غمرنى فرح طائش وأنا أسمع بزواج سعاد " [٢] ، وقولها : " امتلأ قلبى بالخوف فخرجت مسرعة والعرق يغسل ظهرى والغيظ يصرخ فى أعماقى لأنى مغفلة " [٣] .

وبالمثل فإن الأفعال الدالة على مجرد الوصف أكثرها أفعال تقويمية ، حتى الأفعال الدالة على الحركات هى تقويمية أيضا ، فالأفعال الواردة فى عبارات مثل " تهلل وجهه بفرح صبيانى " ، " تجهم وجهه" ، " ادعى المرض " ، " ترددت لأنى لا أعرف إلى أى مدى يجب أن أتورط معه " كلها أفعال تقويمية ، وأقصد بالتقويم هنا الصياغة التقريرة العقلانية للفعل من زاوية رؤية غير محايدة ؛ فالفعل " تهلل " عبارة عن (حكم تجريدى) من زاوية رؤية مغايرة ، تلخص حركات وهيئات خاصة فى الشخصيات الفاعلة ، وكذلك الأفعال " تجهم " و " ادعى " و " تردد " و " عرف " و " تورط " ، فالتهلل أو التجهم أو ادعاء المرض ليس فعلا وإنما هو حكم تجريدى عام على الفعل بأنه ينتمى إلى نوع (التجهم) أو " الادعاء " أو " التهلل " .

وقد جعل شيوع هذا النوع من الأفعال والصفات لغة السرد فى الرواية لغة تجريدية عقلانية وليست لغة تصويرية حسية ، وهذا أمر متوقع من رواية اعتمدت أسلوب الاجترار لغة للسرد . ولكى يتضح الفارق بين اللغة السردية التى تحتوى أفعالا وصفات تقويمية عقلانية تجريدية واللغة السردية التى تحتوى أفعالا وصفات تصويرية حسية ، وازن بين الأفعال الواردة فى الفقرة السابقة ، والأفعال الواردة فى الفقرة التالية

---

(١) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٢٦ .
(٢) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٢٠ .
(٣) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٣٢ .

المقتبسة من رواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ، حيث يقول يحيى حقى : «ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام . ليست هذه القبلة من تجارتها ، بل من قلبها . ومن ا الذى يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور قد هيأت شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة ؟ »[1] . نجد أنه لو أتيح لفتحى غانم أن يعبر عن المعنى الذى تضمنته عبارة يحيى حقى لظنناه يلخصه فى فعلين هما : " أخلصت " التوبة " ، وأيقنت " برضى السيدة عنها ، أو يقول : " قبلت " الفتاة حديد المقام وأحست بأن السيدة " تقبلها " .

وهذا الأسلوب التقويمى التجريدى فى السرد لا يعنى أن الحركات والصفات نفسها دائما تجريدية أو معنوية ، بل يعنى أن هناك أفعالا حسية فيزيقية ، وأخرى خيالية، وثالثة عقلية تجريدية ، ويتفاوت حظ كل شخصية ساردة من هذه الأفعال تبعا لحظها من الثقافة ، والوضع الاجتماعى ، والوعى الأيديولوجى ، فبينما نرى الأفعال الباطنية والصفات النفسية تسود الجزء الذى يرويه ناجى ، نرى الأفعال الخيالية تشيع فى سرد سامية ، ونرى الصفات الحسية الفيزيقية والصفات الخلقية تنتشر فى سرد مبروكة .

على أننا إذا توافرنا على دراسة لغة السرد خاصة فى الرواية فسوف يكشف لنا رصد مرات تكرار كل نوع من الأسماء والصفات والأفعال عن الفروق فى اللغة السردية عند كل شخصية ساردة على حدة ، لكن هذا البحث لم يتوفر على دراسة لغة السرد فى الرواية خاصة ، بل ساقها مساق النموذج ، لذلك فإننى سوف أعتمد على أسلوب العينات لإبراز هذه الخصائص ، سوف أنتقى أربع فقرات انتقاء عمديا بحيث تمثل كل فقرة جزءا من الأجزاء الأربعة للرواية ، وتدور هذه الفقرات كلها حول موضوع واحد ، وهو تقديم الذات أو وصفها ، فكل شخصية تقدم نفسها ، مبروكة تقول لنا من هى ، وكذلك سامية ، وناجى ويوسف ، ومن خلال الموازنة بين الألفاظ المستخدمة فى كل جزء من أجزاء هذه المقاطع التى تؤدى وظيفة واحدة ، وهى التعريف بالذات ، سوف يتبين لنا نمط استخدام الألفاظ فى سائر الرواية .

---

(١) يحيى حقى : قنديل أم هاشم ، ص ٢٣ .

الفقرة الأولى بلسان مبروكة وتقول فيها :

« أنا مبروكة ... مبروكة عبد التواب .. أرملة عبد الحميد أفندى السويفى الذى كان مدرسا فى المدرسة الابتدائية ، ما زلت شابة ، وحلوة ، قوامى ممشوق ، ردفاى ممتلئان قليلا ، وهذا يعجبنى ، أما صدرى فصغير، وهذا يضايقنى ، الرجال ينظرون إلى بعيون مفتوحة ، فأشعر بسعادة وحيوية ورغبة دائمة فى الحركة ، لا أهدأ أبدا حتى فى الأيام التى أستريح فيها فى البيت ، أطبخ وأغسل وأكنس ، وأخرج إلى الشارع ، فساعة الغروب أبحث عن ولدى إبراهيم فأجده يلعب الكرة الشراب ، فأجذبه من جلبابه وأجره أمامى إلى البيت ليذاكر دروسه ، بينما أستحم وأمشط شعرى ، ثم أجد بعد ذلك وقتا طويلا أتوه فيه مع الحقد الذى يشتعل فى صدرى» [1] .

الفقرة الثانية بلسان سامية وتقول فيها :

" أنا سامية .. سامية سامى ، الممثلة فى السينما ، أعترف أنى ما زلت غير مشهورة ، لأن الأدوار التى ظهرت فيها حتى الآن كانت صغيرة ، ولكنى طموحة ، وعندى المواهب التى تجعل منى ممثلة كبيرة مشهورة ، مثل فاتن حمامة وأحسن منها ، وعندى أكثر من المواهب .. عندى الجمال ، قوامى يشبه قوام اليزابيث تايلور ، ممشوق وملفوف، وطرى ، كأنه خال من العظام ، وعيناى أجمل من عينى اليزابيث تايلور ، ناعستان عميقتان سوداوان ، مليئتان بالأسرار ، كل من ينظر إليهما تدور رأسه ، أما شفتاى ، فقد رسمهما الله فى ساعة رضاء .. ماذا أقول .. إنى جميلة .. كل شىء فىّ جميل .. شعرى ، يداى ، ساقاى ، مشيتى ، صوتى ، كل شىء فىّ جميل إلى حد الهوس ..

سمعت البعض يقولون عنى أنى قصيرة .. ولكن الذين يقولون هذا الكلام لا يضايقوننى ؛ لأنهم لا يفهمون السينما .. إنهم لا يعلمون أن السينما تضخم كل شىء على الشاشة ، ومن حسن حظى أنى قصيرة ، ومنمنمة ، لأنى أبدو على الشاشة فى طول مناسب ، أما لو كنت طويلة فى الطبيعة لظهرت على الشاشة فى طول الزرافة ، أنا لست مغرورة ، كما أنى لست سعيدة بجمالى ، تنتابنى أحيانا لحظات يأس ، فأكاد أكفر بنعمة الله ، وبالجمال الذى وهبه إياى ، وأتمنى لو كنت قبيحة دميمة .

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، جـ١ ، ص ٩ .

كنت أظن لسذاجتى أن الجمال سيساعدنى ، وسيشق لى طريقى فى دنيا السينما ، فأصعد إلى سمائها ، وأسطع كنجمة لامعة ، لكن جمالى كان هو العقبة التى سدت الطريق فى وجهى ، إن دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب .. كلهم ذئاب .. المنتجون والموزعون والمخرجون والممثلون والمصورون .. كلهم .. كلهم .. ذئاب إنهم لا يلتفتون أبدا إلى مواهبى ، إنهم يطمعون فى جمالى ، يتنافسون عليه ، يتآمرون عليه ، وأكون أنا الضحية دائما .

حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا فى الاستديوهات ، يلتقطون أخبارنا لينشروها .. هم أيضا ذئاب .. " [1] .

الفقرة الثالثة بلسان ناجى ويقول فيها :

« أنا ناجى .. محمد ناجى .. أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى، أو هكذا كنت يوما ما » [2] .

الفقرة الرابعة بلسان يوسف ويقول فيها :

" أنا يوسف .. يوسف عبد الحميد السويفى .. عندما أهمس باسمى بينى وبين نفسى يخيل إلى أنى أردد اسم شخص آخر ، لا أعرفه ، شخص غريب عنى ، لا أحبه ولا أكرهه ، ولكنه يزاحمنى ، ويرتبط بى ، ويلازمنى لسبب غامض لا أفهمه.

من أنا ..

من يكون هذا اليوسف عبد الحميد السويفى ، هل هو ذلك الصحفى المشهور رئيس تحرير جريدة (الأيام) إن صوتا ملحا يهمس فى قلبى ليل نهار يسألنى ، هل حقيقة أنت يوسف الذى يعرفه الناس ؟ هل حقيقة أنت يوسف الذى يجلس إلى مكتبه، ويدق الأجراس ، ويتكلم فى التليفونات ، ويكتب المقالات ، ويحضر الحفلات ويقولون عنه إنه ناجح وأنه واصل .

إذا لم أكن أنا يوسف الذى يفعل كل هذا فمن أكون .

من أكون أيها الصوت الذى يهمس فى قلبى بالسؤال " [3] .

* * *

---

(١) المصدر السابق ، جـ١ ، ص ٢٠٧ .

(٢) المصدر السابق ، جـ٢ ، ص ٩ .

(٣) المرجع السابق ، جـ٢ ، ص ١١١ .

فى هذه الفقرات الأربع نجد تفاوتا ملحوظا فى الحجم ، رغم اتحاد الوظيفة المنوطة بها ، وهى تقديم الشخصيات الساردة لأنفسها ، فمبروكة تقدم نفسها فى (١٠٣) كلمة ، وسامية فى (٢٦٨) كلمة ، ومحمد ناجى فى (٢٠) كلمة فقط ، ويوسف فى (٧٩) كلمة ، وليس هناك تناسب بين أحجام هذه الفقرات وحجم السرد الذى تقدمه كل شخصية ساردة ؛ لأن عدد صفحات الجزء الذى ترويه مبروكة (٩٥) صفحة ، والجزء الذى ترويه سامية (٢٣٩) صفحة ، والجزء الذى يرويه ناجى (٩٨) صفحة ، والجزء الذى يرويه يوسف (٢٨٨) صفحة .

وهذا التفاوت يكشف لنا عن اقتراب نسبة حجم الفقرتين المسرودتين على لسان المرأتين مبروكة وسامية ، وتقارب نسبة حجم الفقرتين المسرودتين على لسان الرجلين ناجى ويوسف ، إذا قيست بحجم السرد (فهى كما يلى : سامية = ١ , ٨ ، مبروكة = ٩ , ٧ ، يوسف = ٩ , ١ ، ناجى = ٥ , ١) .

وإذا حللنا هذه الفقرات تحليلا لغويا أسلوبيا حسب النموذج المقترح فى القسم النظرى من هذه الدراسة ، فإننا نجد هذا التحليل يسفر عن النتائج التالية :

(أ) أن الفقرة التى ترويها مبروكة تحتوى (١٦) كلمة مركبة وعلى (٨٧) كلمة بسيطة ،[1] . والفقرة التى ترويها سامية تحتوى (٧٧) كلمة مركبة وعلى (١٩١) كلمة بسيطة ، والفقرة التى يرويها ناجى تحتوى على كلمة واحدة مركبة وعلى (١٩) كلمة بسيطة ، والفقرة التى يرويها يوسف تحتوى على (١٨) كلمة مركبة وعلى (٢٧١) كلمة بسيطة . ومعنى هذا أن سامية أكثر الشخصيات الساردة ميلا إلى تركيب الكلمات، يليها يوسف ، ثم مبروكة ، وأخيرا ناجى .

(ب) الفقرة التى تسردها مبروكة تحتوى على (٢٩) ضميرا ، منها (٢١) ضميرا يدل على المتكلم .

والفقرة التى تسردها سامية تحتوى على (٩٤) ضميرا منها (٤٩) تدل على المتكلم

---

(١) أقصد بالكلمة البسيطة الكلمة التى لا تحتوى إلا على مقطع دلالى واحد ، وبالكلمة المركبة تلك التى تحتوى داخلها على أكثر من مقطع دلالى ، فكلمة « قام » بسيطة وكلمة « قمت » مركبة .

والفقرة التى يسردها ناجى تحتوى ضميرين فقط وهما للمتكلم .

والفقرة التى يسردها يوسف تحتوى على (٢٣) ضميرا ، منها (٢١) ضميرا للمتكلم ، وليس هناك ضمائر للمخاطب إلا اثنان أتيا على لسان يوسف ، ويدلان على المتكلم أيضا ، بل إن سائر الضمائر عند يوسف تدل على المتكلم ، حتى الضمائر الدالة على الغائب .

وهذا يكشف عن درجات الأنانية المفرطة لدى الشخصيات فكل الشخصيات تتمتع بهذه الأنانية ، إلا أن كلا من ناجى ويوسف قد وصلا فيها إلى النهاية القصوى ، يليهما مبروكة ، ثم تأتى أخيرا سامية التى كنا نتوقع أن تكون أكثر الشخصيات حديثا عن ذاتها .

(حـ) أن جميع الأفعال الواردة فى الفقرات الأربع لا تدل على مرور الزمان ، بل تدل على مجرد الوصف فى الزمان الحاضر ، كما أن أكثرها من الفعل الثلاثى .

(د) أن الفقرة المسرودة بلسان مبروكة تحتوى على أربعة أسماء مشتقه فقط ،منها اثنان فى صيغة اسم المفعول ،وواحد فقط فى صيغة اسم الفاعل ، وواحد فى صيغة المبالغة .

أما الفقرة المسرودة على لسان سامية فتحتوى على سبعة وعشرين اسما مشتقا ، منها خمسة فى صيغة اسم المفعول ، وستة عشر اسما فى صيغ المبالغة ، وثلاثة فى صيغة اسم الفاعل ، وثلاثة فى صيغة التفصيل .

والفقرة المسرودة بلسان ناجى تحتوى على اسمين مشتقين فقط وهما ، من صيغة اسم التفصيل.

وأما الفقرة التى يسردها يوسف فتحتوى على أربعة أسماء مشتقة فقط ، منها اثنان فى صيغة اسم الفاعل ،وواحد فى صيغة المبالغة ،وواحد فى صيغة اسم المفعول.

(هـ) أما عن الأفعال ،فالفقرة الأولى التى تسردها مبروكة تحتوى على (٢٢) فعلا ، منها (٢١) فى صيغة المضارع الدال على الحال ، وعلى فعل ماض واحد ، وهو الفعل «ما زال» الناقص الدال على الحال أيضا .

والفقرة الثانية التى على لسان سامية تحتوى على (٤٢) فعلا ، منها (٢٩) فى صيغة المضارع الدال على الحال أو الموضوع فى سياق الحاضر أو الماضى ، ومنها (١٣) فى صيغة الماضى ، منها ثمانية أفعال ناقصة .

والفقرة الثالثة المسرودة على لسان ناجى تحتوى على فعل واحد فقط وهو الفعل "كنت" الماضى الناقص .

أما الفقرة الرابعة المسرودة على لسان يوسف فتحتوى على (٢٧) فعلا ، كلها فى صيغة المضارع الدال على الزمان الحاضر .

(و) وفى مجال أسماء الأعلام نجد الفقرة الأولى تحتوى أربعة أسماء أعلام ، واحد منها ذكر مرتين وهو «مبروكة» ، والثلاثة الباقية منها أسمان مركبان هما : «عبد الحميد»، والثالث بسيط وهو «إبراهيم» ولا تذكر مبروكة فى هذه الفقرة أى « علم » إلا مصحوبا بلقب أو بصفة أو بنسب ، فهى تقول «مبروكة» وتتبعه بقولها «عبد التواب»أى بنت عبد التواب ، ثم تتبع ذلك بقولها : « أرملة عبد الحميد » وبعد كلمة عبد الحميد تذكرة كلمة «أفندى» ، وقبل كلمة « إبراهيم» تقول « ابنى» ولا تستثنى من ذلك إلا اسم «عبد التواب» والدها الذى جاءت به على أنه جزء من اسمها يقوم مقام النسب أو النعت . وهذا يدل على أن السرد المقول على لسان مبروكة يستخدم أسماء الأعلام المركبة من ناحية ، كما أنه يصحب كل علم تقريبا بلقبه أو بصفته أو كنيته أو نسبه ، ولا تأتى مبروكة بالأسماء الدالة على أشخاص بصورة مفردة أى عارية من الألقاب أو الصفات إلا نادرا .

أما الفقرة الثانية المسرودة على لسان سامية فلم يرد فيها من أسماء الأعلام إلا ثلاثة : « سامية سامى» — مع تكرار كلمة « سامية » — و«اليزابيث تايلور » مرتين ، و «فاتن حمامة)) مرة واحدة .

والأسماء الثلاثة مركبة وتركيبها يمنحها موسيقية ، بخلاف الأسماء المركبة فى سرد مبروكة ، كما أن الحقل الدلالى الذى تنتمى إليه الأعلام يختلف عن الحقل الدلالى الذى تنتمى إليه الأعلام عند مبروكة ، والعلاقة التى تربط مبروكة بالأعلام التى تذكرها

علاقة قرابة حقيقية ، فعبد التواب أبوها ، وعبد الحميد زوجها ، وإبراهيم ابنها ، أما العلاقة التى تربط سامية « باليزابيث تايلور » و«فاتن حمامة» فهى علاقة طموح كاذب ، حتى تلك العلاقة التى تربطها باسمها «سامية سامى » هى علاقة طموح كاذب أيضا ، فهو ليس اسمها الحقيقى ، وإنما اسم تلك الشهرة التى لم يكن لها فيها نصيب .

وعندما تذكر سامية هذه الأعلام تجردها من أى لقب أو نعت أو نسب ؛ أى أنها على النقيض من مبروكة فى هذا الشأن .

أما الفقرة الثالث المسرودة على لسان ناجى فلا يتذكر فيها ناجى اسم أحد سواه ، وكأنه بذلك يصرح بعدم الاعتراف بفضل أحد فى تكوين شخصيته .

فإذا انتهينا إلى الفقرة الأخيرة المسرودة على لسان يوسف ، فإننا نلاحظ أن يوسف — مثل ناجى — لم يذكر إلا اسمه هو فقط ، ولم يتطرق إلى ذكر أى شخص آخر ، لكنه يضخم ذاته تضخيما لا نجده عند أية شخصية أخرى ، فهو رغم أنه يبدأ مثل سائر الشخصيات الساردة بعبارة " أنا فلان "، ويتبعها بالاسم مكررا ومقرونا باسم الأب والجد الحقيقيين ، مثل مبروكة ، إلا أنه عندما يعرف نفسه لا يجد شيئا يعرفها به سوى التساؤل عن نفسه ولنفسه : من أنا ، أو من هو ؟

فمبروكة وجدت لاسمها نعتا وهو « أرملة عبد الحميد أفندى » ، وسامية وجدت لنفسها أيضا نعتا وهميا — وهو « الممثلة فى السينما » ، وناجى وجد لنفسه نعتا وهو أنه أكبر الصحفيين والمعهم فى مصر والشرق العربى (سابقا) . أما يوسف فهو بغير هوية، ولا صفة ، هو مجرد علامة استفهام ، لا يذكر يوسف اسم أحد غيره فى معرض التعريف بنفسه ، وعندما يذكر اسمه ذلك فإنه يكرره ست مرات فى فقرة مكونة من تسع وسبعين كلمة ؛ أى أنه يفوق فى ذلك سامية — المرأة المعجبة بنفسها — عشرين ضعفا ، فسامية لم تذكر اسمها إلا مرتين فى عبارة مقدراها (٢٦٨) كلمة .

كما أن يوسف يكرر فى الفقرة السابقة كلمة (أنا) الدالة على نفسه ثلاث مرات ، ويأتى بكلمات مضافة إلى ياء المتكلم دالة على ذاته أيضا اثنتى عشرة مرة ، ويأتى بأفعال مضارعة مبدوءة بهمزة المضارعة الدالة على المتكلم سبع مرات ، ويأتى بضمير الغائب

الدال على ذاته أيضا مرتين ، ويأتى باسم الإشارة المصوب نحو ذاته مرتين ، ويأتى كذلك باسم الموصول الدال عليه هو مرتين ، وهكذا يذكر يوسف نفسه اثنتين وأربعين مرة فى عبارة مقدراها تسع وسبعون كلمة فقط ، ومع كل هذا الإفراط فى تضخيم الذات ، يذكر اسمه «يوسف» معرفا بالألف واللام وكأنه نكرة ما يزال فى حاجة إلى تعريف ، أو كأنه فاقد لذاته أو لظله كما يقول عنوان الرواية .

(ز) أما عن حسية الكلمات وتجريدها ، فإننا نجد سرد مبروكة فى الفقرة السابقة يحتوى النوعين ؛ ففيه أسماء حسية ، مثل الكلمات " قوامى – ردفاى – صدرى – شعرى – البيت – السكين – الكرة – الشراب – الجلباب – الشارع – المدرسة – الرجال– " ، وفيه أفعال حسية ، مثل " أطبخ – أغسل – أكنس – أخرج – أبحث – أجذب – أجر – أمشط – أستحم " .

وهى كلمات تنتمى إلى الطبقة التى تنتمى إليها ، وإلى المحيط الذى تعيش فيه ، ويحتوى سردها أيضا على كلمات مجردة ، مثل كلمات " السعادة – حيوية – رغبة – حقد " . ومثل الأفعال " يعجبنى – يضايقنى "، وهى كما نرى كلمات أقل من الكلمات الحسية ، وهى ذات محتوى فكرى تجريدى .

ونجد القطعة المسرودة بلسان سامية تحتوى على (٢٥) أسماء محسوسا ، وأربعة أسماء فقط تدل على أشياء معنوية . وتذكر سامية لفظ الجلالة "الله" مرتين ، ومن الجدير بالذكر أن لفظ الجلالة لم يرد على لسان مبروكة أو ناجى أو يوسف ، بل لم يذكر أى واحد من هؤلاء الساردين فعلا دالا على المشيئة ، أو على الكفر سوى سامية ، وهذا يقوى العلاقة الرمزية التى أشرنا إليها بين سامية ويوسف من ناحية ، والثورة ويوسف من ناحية أخرى ، وقد ربط الكاتب فى رواية زينب والعرش بين التدين والثورة فى شخصية «دياب» الضابط ، وهى – أى رواية زينب والعرش – إعادة صياغة للتجربة نفسها " . ومن هذه الأسماء المحسوسة نجد عشرة أسماء خاصة بجسد سامية ، وهى : " القوام ، والعظام ، والعينان ، والرأس ، والشفتان ، والشعر ، والساقان ، والصوت ، والمشى ، والوجه " ، وسائر الأسماء الأخرى لا تخرج عن بيئة سامية وشريحتها

الاجتماعية ومشاغلها النفسية ، مثل : السينما ، والشاشة ، والمنتجون ، والموزعون ، والمخرجون ، والمصورون ، والصحفيون .

وأما الأفعال الحسية فى الفقرة فهى قليلة بالنسبة لفقرة مبروكة ، وهى لا تتعدى أفعال "القول" و "الظهور" فقط .

أما الأسماء المعنوية فهى : (الجمال ، والأسرار ، واليأس ، والعقبات) ، والأفعال المعنوية هى : "اعترف ، يضايقوننى ، يفهمون ، أتمنى ، أظن ، يطمعون". وهى تدل على حالات وجدانية مثلها مثل الأفعال المعنوية عند مبروكة ، لكننا لو وازنا بين الكلمات التى تخصصها سامية لوصف جسدها والكلمات التى تختارها مبروكة لذلك فسنجد اختيار سامية ينم عن خبرة رفيعة لديها فى إثارة المشاعر الجمالية حول جسدها ، حيث وصفته بصفات معنوية ، مثل الجمال و الأسرار ، أما أوصاف مبروكة فكلها حسية تخاطب الغريزة . ورغم ذلك فإننا نجد فى بعض كلمات مبروكة تجريدا يفوق تجريد سامية ، وذلك مثل كلمات السعادة والرغبة و الحقد .

أما الفقرة التى يسردها ناجى فهى تخلو من أى كلمة معنوية أو تجريدية ، وكذلك الفقرة التى يسردها يوسف ، لا يرد فيها سوى ثمانية أسماء كلها دالة على محسوسات .

(ح) هناك جانب آخر فى الكلمات ، يتعلق بالعلاقة بين الألفاظ ودلالاتها ، فالكلمات التى ترد على لسان "مبروكة" و "ناجى" و "يوسف" كلمات مباشرة ، مستخدمة فى المعانى الموضوعة لها ، أما الكلمات التى ترد على لسان سامية ، فكثير منها يتجاوز المعانى الموضوعة لها إلى معان أخرى مجازية ، وذلك مثل الفعل "تدور" فى جملة "تدور رأسه"، والاسم "ملوع" فى الجملة "مليئتان بالأسرار"، والفعل "رسم" فى جملة "رسمها الله فى ساعد رضاء"، والفعل "يشق" فى جملة "وسيشق لى الطريق" ومثل كلمتى "دنيا" "سماء" فى جملة "فى دنيا السينما فأصعد إلى سمائها"، وكذلك الفعل "أصعد" فى الجملة السابقة ، وكذلك الأفعال "أسطع" و "يحرمون" و "سدت" وكلمة "الذئاب"، وقد لا يراد المعنى المجازى للكلمات وإنما تراد المشابهة مثل كلمات "الزرافة" و "النجمة" .

وهذا الأسلوب يجعل لغة السرد عند سامية لغة فنية خيالية ، بخلاف اللغة السردية عند كل من مبروكة وناجى ويوسف .

(ط) هناك أيضا تقسيم آخر للكلمات والصيغ الصرفية فى السرد يمكن تطبيقه على الفقرات الأربع السابقة وهو : عامية الألفاظ وفصاحتها .

ومن الملاحظ فى جميع الفقرات أن فتحى غانم يستخدم الألفاظ ذات الوجهين: الوجه العامى ، والوجه الفصيح ، فكل فقرة من الفقرات السابقة يمكن قراءتها مضبوطة بالشكل ، ويمكن قراءتها ملحونة ؛ لأنها تحتوى على كلمات فصيحة مستخدمة فى اللجهات العامة ، والذى ساعد على ذلك عدة أمور:

أحدها : أن بعضا من الأسماء والأفعال العامية الشكل تدخل فى نسيج العبارة ذات الكلمات العربية ، مثل كلمات "الكرة الشراب" و "أتوه"، أو الكلمات العربية ذات الدلالة العامية مثل كلمات "ممثلة" و "الهوس" و "الشاشة" و "المتجون" و "الموزعون" و "المخرجون" و "المصورون" .

ثانيها : أن الكلام المنقول عن الشخصيات فى الأساليب المباشرة والأساليب الحرة المباشرة ، يستخدم اللهجات العامية استخداما خالصا ، مما ينشأ عنه نشوء طبقتين لغويتين ، طبقة فصيحة بلسان الشخصيات الساردة ، وطبقة عامية بألسنة الشخصيات الفاعلة ، حتى لو كانت هى ذاتها الشخصيات الساردة فى مرحلة سابقة من مراحل حياتها ، وقد أدى ذلك إلى تكثيف الإحساس بفصاحة اللغة السردية الأولى .

ثالثها : أن الكلام السردى المقول على ألسنة الشخصيات الأربعة فى الرواية مقول على أنه منطوق ، وليس على أنه مكتوب ، وهذا جعله يتميز بأنه مركب على هيئة النطق الفورى ، ذى الجمل القصيرة ، والمكررة ، والمعتمدة على التنغيم ، والوقفات ، والتدفق، وغير ذلك مما سوف نتحدث عنه عند الحديث عن المستوى النحوى ، ومستوى النظم .

(ى) هناك أيضا حروف المعانى والأسماء الدالة على الربط بين الجمل .فالفقرة التى تسردها " مبروكة" تخلو تماما من الحروف الدالة على التوكيد ، كذلك الفقرة التى يسردها "ناجى" ، أما الفقرة التى تسردها"سامية " فيرد فيها التوكيد بـ (قد)الدالة على التحقيق مرة واحدة ، والتوكيد بـ (أن) عشر مرات ، والتوكيد بكلمة (كل) ثلاث مرات ، أما الفقرة الأخيرة فلا يورد فيها يوسف إلا التوكيد ب (أن) ثلاث مرات فقط.

وكذلك فإننا نجد الفقرة التى تسردها مبروكة والفقرة التى يسردها ناجى والفقرة التى يسردها يوسف تخلو تماما من أدوات التشبيه ، بينما نجد الفقرة التى تسردها سامية تستخدم كلمة :(مثل) وكلمة (يشبه) وكلمة (كأن) وكلمة (أحسن) وعبارة (أجمل من) للدلالة على التشبيه .

ويوجد فى سرد مبروكة التعبير باسم الموصول (الذى) مرتين وباسم الموصول (التى) مرة واحدة ،أما فى سرد سامية فيوجد اسم الموصول (التى) مرتين واسم الموصول (الذين) مرتين أيضا ، وليس هناك أسماء موصولة فى القطعة المسرودة باسم ناجى ، وأما فى سرد يوسف فيوجد اسم الموصول (الذى) فقط ويتكرر أربع مرات .

كما أننا نجد فى سرد مبروكة الواو الدالة على العطف تتكرر ثمانى مرات ، والواو الدالة على الحال مرتين ، ونجد الفاء العاطفة والفاء الدالة على الجزاء أو السببية خمس مرات ، وحرف الجر (إلى) مرتين ، وحرف الجر (فى) ست مرات ، وحرف الجر (من) مرة واحدة ، ونجد حرف العطف (ثم) مرة واحدة ، و (عن) مرة واحدة ، و (حتى) مرة واحدة ، و(لا) مرة واحدة ، ولام التعليل مرة واحدة ، و (مع) مرة واحدة .

وفى الفقرة التى تسردها سامية نجد استخداما كثيرا (لواو العطف) (١٤) مرة ، (فى) الجارة (١١) مرة ، ثم (من) (٧) مرات ، ثم الباء (٥) مرات ، ثم ((لا)) النافية (٥) مرات ، ثم (على) الجارة (٤) مرات ، ثم (إلى) ثلاث مرات ، ثم لام التعليل ولام الجر ثلاث مرات ، ثم (لكن) ثلاث مرات ، ونجد أيضا كلمة (لأن) مرتين ، وكلمات (أما) مرتين وكلمة (لو)) مرتين ، و (الفاء) الدالة على السببية مرتين ، و (ما) النافية مرة ، و (غير) مرة ، و(حتى) مرتين ، و (ماذا) الاستفهامية مرة ، و (عن) الجارة مرة ، و (كما) مرة ، والسين الدالة على الاستقبال مرة ، وكاف التشبيه مرة .

وفى الفقرة التى يسردها ناجى نجده يستخدم (واو العطف) ثلاث مرات ، ويستخدم (أو) الدالة على العطف مرة واحدة ، وحرف الجر (فى) مرة واحدة .

أما الفقرة التى يسردها يوسف فتأتى (الواو) العاطفة فى الصدارة (١٠) مرات ، ثم تأتى (لا) النافية (٤) مرات ، ثم (فى) الجارة (٣) مرات ، ثم (الباء) ثلاث مرات ، ثم (من) الاستفهامية (٣) مرات ، ثم (هل) الاستفهامية (٣) مرات ، ثم (إلى) الجارة

مرتين ، ثم (عن) مرتين ، ثم فاء السببية مرة ، ثم (لكن) الدالة على الاستدراك مرة ، ثم (إذا) الشرطية مرة ، ثم لام التعليل مرة ، ثم (لم) النافية واحدة .

(ك) وتستخدم الفقرات السردية الأربع الألفاظ الدالة على النعوت أو الصفات ، لكننا نجد الفقرة الأولى تحتوى نوعين من الصفات : أحدها الصفات الواردة على هيئة إحدى صيغ المشتقات الصرفية ، مثل الكلمات : ممتلئ ، ممشوق ، صغير ، مفتوح ، بطيء ، وهناك صفات تأتى فى كلمات غير مشتقة ، مثل كلمة : أرملة ، السويفى ، حلوة.

أما الصفات فى سرد سامية فتعتمد اعتمادا شبه تام على الصيغ الصرفية للمشتقات — وهى سبع وعشرون صفة — منها (١٦) كلمة فى صيغة المبالغة ، وخمس كلمات فى صيغة المفعول ، وثلاثة فى صيغة اسم الفاعل ، ونجد من الصفات الدالة على التفضيل ثلاث كلمات ، أما ناجى فيستخدم صيغة التفضيل مرتين ، ولا يستخدم غيرهما فى الوصف ، وأما يوسف فيستخدم صيغة اسم الفاعل فى الوصف مرتين ، اسم المفعول مرة ، وصيغة المبالغة مرة .

وهذه الصفات كلها سواء عند مبروكة أم عند ناجى أم عند سامية أم عند يوسف صفات تقويمية يغلب عليها الجانب الحسى ، وأكثرها مشتق ، إلا ما يرد على لسان مبروكة من بعض الصفات المصوغة فى كلمات غير مشتقة .

بعد هذا يمكننا أن نقدم وصفا تفصيليا للألفاظ والصيغ الصرفية فى الفقرات السابقة ، مصحوبا ببيان للمقادير ومرات التكرار من خلال اللوحة التالية:

	الفقرة الأولى	الفقرة الثانية	الفقرة الثالثة	الفقرة الرابعة
عدد الكلمات	١٠٣	٢٦٨	٢٠	٧٩
عدد صفحات الجزء المسرود	٩٤	٢٣٩	٩٨	٢٨٨
عدد الكلمات المركبة	١٦	٧٧	١	١٨
عدد الكلمات البسيطة	٨٧	١٩١	١٩	٦١
العدد الكلى للضمائر	٢٩	٩٤	٢	٣٢

ضمير المتكلم	٢١	٤٩	٢	٢٢
عدد المشتقات	٤	٢٧	٢	٤
اسم الفاعل	١	٣	–	٢
اسم المفعول	٢	٥	–	١
صيغة المبالغة	١	١٦	–	١
التفضيل	–	٣	٢	–
عدد الأفعال	٢٢	٤٢	١	٢٧
المضارع	٢١	٢٩	–	٢٧
الماضى	١	١٣	١	–
الأمر	–	–	–	–
الأفعال التامة	٢١	٣٤	–	٢٣
الأفعال الناقصة	١	٨	١	٤
أسماء الأعلام	٤	٣	١	١
الكلمات الحسية	٣١	٢٨	٤	٨
الكلمات المعنوية	٦	١٠	–	–
كلمات مجازية	–	١٨	–	–
الكلمات الفصيحة الغريبة	–	–	–	–
الكلمات العامية	٢	–	–	–
الكلمات الفصيحة العامية	١٠١	٢٦٨	٢٠	٧٩
علامات التوكيد	–	١٤	–	٣
أدوات التشبيه	–	٥	–	–
أسماء الموصول	٣	٤	–	٤
واو العطف	٨	١٤	٣	١٠

واو الحال	٢	-	-	-
حرف العطف غير الواو	٥	-	١	-
حروف الجر	١٢	٣٦	١	٨
حروف النفي	١	٧	-	٥
لام التعليل	١	٢	-	١
فاء السببية	-	٢	-	١
أدوات الاستفهام	-	١	-	٧
أدوات الشرط	-	٤	-	١
الاستدراك	-	٣	-	١
الاستثناء	-	١	-	-
الاستقبال	-	١	-	-

٣- التراكيب النحوية :

المقصود بهذا القسم من التحليل الأسلوبي هو وصف التراكيب التى جاء عليها السرد ، فالكلمات والصيغ الصرفية لا تأتى مسكوبة على السطور والصفحات هكذا من غير ترتيب أو صياغة ، بل لا بد لها من نظام يعتمد على القواعد النحوية ، لكن هذه القواعد رغم أنها واحدة إلا أن كل متكلم له طريقته الخاصة فى استخدمها ، له أن يأتى بالجمل فعلية أو اسمية ، منفية أو مثبتة ، مبنية للمعلوم أو مبنية للمجهول ، تامة أو ناقصة ، مطردة أو شاذة ، ومن ثم فإن الوصف النحوى للتراكيب يكشف عن أنماط الأساليب المستخدمة فى كل شكل من أشكال السرد ، وهو مع الوصف اللغوى للكلمات والصيغ الصرفية يحدد معالم اللهجات ، والأصوات المستخدمة فى السرد .

وفى رواية " الرجل الذى فقد ظله" – كما نرى – أربعة ساردين ، ويمكن وصف النظام النحوى المستخدم فى أسلوب كل سارد منهم على حدة ، ثم موازنة الأساليب الأربعة على الهيئة التى تمت فى مستوى الكلمات والصيغ الصرفية .

ففى الفقرات الأربع السابقة مثلا نجد الفقرة التى تسردها مبروكة تحتوى على سبع

وثلاثين جملة مكون كل منها من مسند ومسند إليه فقط ، منها (١٥) جملة اسمية ومنها (٢٢) جملة فعلية . ونجد أن تسع جمل اسمية من الجمل الخمس عشرة يأتى المسند إليه فيها ضميرا للمتكلم (أنا) ، ونجد هذا الضمير ظاهرا فى واحدة منها فقط ، وهى الجملة الأولى ، ومستترا فى سائرها ، كما نجد أن المسند فى تسع جمل من الجمل الاسمية الخمس عشرة يقع جملة فعلية ، ونجد أيضا أن جميع الجمل الاسمية قائمة على المبتدأ أولا ثم الخبر ، ونجد كذلك أن المسند فى هذه الجمل يأتى مفردا خاليا من التوابع أو متعلقات ظاهرة أو مضمرة ، وبهذا فإننا نجد أن تسع جمل فعلية من الجمل الاثنتين والعشرين تابعة للجمل الاسمية أو داخله فى إطارها ، ونجد أن الجمل الفعلية الأخرى كلها داخلة فى إطار الجمل الاسمية بوسائل متنوعة ، مثل العطف على الجمل الاسمية ، أو وقوعها خبرا جملة فى إطار جملة اسمية أكبر ، ومثل وقوع الجملة الفعلية صلة للموصول العائد على المسند إليه فى الجملة الاسمية ، أو وقوعها بعد لام التعليل ، أو غير ذلك من الروابط التى تدرج الجمل الفعلية فى إطار الجمل الاسمية ، وتجعلها تابعة لها ، وهذا الشكل من الأساليب يعتمد على ترابط الجمل ، ويجعل الجمل الاسمية هى المحور .

وأما الفقرة التى تسردها سامية فتحتوى على (٤٢) جملة فعلية ، وعلى (٤٣) جملة اسمية ، وتركيب الجملة فيها تختلف عن تركيب الجملة عند مبروكة ، لوجود الخصائص التالية :

(أ) أن شيوع أساليب التعليل والسببية والاستدراك جعل كثيرا من الجمل الاسمية تابعاً للجمل الفعلية عكس أسلوب مبروكة ، فمرة تأتى جملة فعلية ثم جملة اسمية تابعة لها مسبوقة بكلمة (لأن) ، ومرة أخرى مسبوقة بكلمة (لكن) ، ومرة ثالثة غير مسبوقة بأى شىء لكن الكاتب يجعل بينها وبين الجملة الفعلية عددا من النقط الدالة على تلقائية العبارة أو تنغيمها الموحى بالرباط السببى بين الجملتين ، وتتكرر الظاهرة الأولى ثلاث مرات ، والثانية مرتين ، والثالثة مرتين .

(ب) وفى مرات أخرى تأتى الجملة الاسمية واقعة فى محل مفعول به للفعل الموجود فى جملة فعلية أخرى ، ويتكرر ذلك ثلاث مرات .

(ج) وقد تأتى الجمل الاسمية مستقلة عن الجملة الفعلية لكن الخبر فيها شبه جملة (ظرف) مقدم على المبتدأ ، وهذه الصيغة تفيد معنى الفعل ، فعبارة مثل " عندى المواهب " تفيد معنى " أمتلك المواهب " ، وكذلك عبارات " عندى أكثر من المواهب " ، " عندى الجمال " . وقد تأتى الجملة الاسمية على هيئة اسم الموصول وصلته المفيد معنى الجملة الفعلية أيضا مثل جملة " الذين يقولون هذا الكلام لايضا يقوننى " . وقد تكون الجملة فعلية لكن تحولها إلى قالب الجملة الاسمية لم يفد سوى معنى التوكيد ، مثل قوله: " إنهم لا يعلمون "، " أنا لست مغرورة " .

كل ذلك يشير إلى أن تركيب الجملة الفعلية هو النمط الأقوى فى سرد سامية بخلاف السرد الذى سبق الحديث عنه فى الفقرة الأولى التى تسردها مبروكة .

كما أن الجمل عند سامية فى الفقرة السابقة يشيع فيها التوكيد (١٤) مرة ، والتشبيه (٥) مرات ، والجمل الموصولة (٤) مرات ، والتعليل مرتين ، والنفى (٧) مرات ، والشرط (٤) مرات ، والاستدراك (٣) مرات ، كما نلاحظ أن الجمل الاسمية القليلة عند سامية يكثر فيها التقديم والتأخير ، ويكثر فيها تعدد الخبر ، ويكثر فيها تكرار المبتدأ الذى يفيد التوكيد ، ويكثر فيها أيضا اعتمادها على الحروف الناسخة .

وأما الفقرة التى يسردها ناجى : فتحتوى على جملة فعلية واحدة فعلها ناقص ، وهى واقعة خبرا ؛ أى أنها داخلة فى إطار الجملة الاسمية ، وتحتوى على أربع جمل اسمية ، منها ثلاثة المبتدأ فيها كلمة (أنا) ، وواحدة فقط من هذه الثلاثة يأتى الضمير فيها ظاهرا، واثنتان يقع فيهما مضمرا ، ولا يوجد فى عبارة ناجى نفى أو توكيد أو غير ذلك .

وأخيرا تأتى الفقرة التى يسردها يوسف ، وهى تحتوى على سبع وعشرين جملة فعلية ، وعلى اثنتى عشرة جملة اسمية فقط ، وهذه الجمل الاسمية منها سبع جمل استفهامية ، ومنها ثلاث جمل مسبوقة بحروف ناسخة ، وجملتان فقط يقع فيهما المبتدأ ضميرا يعبر عن ذاته – أى ذات يوسف – (أنا) ، وتأتى مرة مضمرة ومرة ظاهرة ، ونجد فى سرده خمس جمل منفية ، وتكثر فى سرده كذلك الجمل الاستفهامية سواء أكانت فعلية أم اسمية (٧) جمل .

وهكذا يمكن لنا أن نصف هذه الفقرات الأربع وصفا نحويا حسب الجدول التالى:

		الفقرة الأولى	الفقرة الثانية	الفقرة الثالثة	الفقرة الرابعة
١	عدد كلمات الفقرة	١٠٣	٢٦٨	٢٠	٧٩
٢	الجمل الفعلية	٢٢	٤٢	١	٢٧
٣	الجمل الاسمية	١٥	٤٣	٤	١٢
٤	أشباه الجمل	٧	٢٧	١	١٠
٥	الجمل القصيرة	٨	١٥	٢	٢
٦	الجمل الطويلة [١]	٢٩	٧٠	٣	٣٧
٧	الجمل التى لها محل من الإعراب	١٩	٢٧	–	٩
٨	الجمل التى لا محل لها من الإعراب	١٨	٥٨	٥	٣٠
٩	الجمل الاستفهامية	–	١	–	٧
١٠	الجمل المنفية	١	٧	–	٥
١١	الجمل الشرطية	–	٤	–	١
١٢	الجمل التامة	١٩	٧١	٣	٢٧
١٣	الجمل الناقصة (أى التى تحتوى على مضمر)	١٨	١٤	٢	١٢
١٤	الجمل المبتورة	–	–	–	–
١٥	الجمل المبنية للمعلوم	٣٧	٨٥	٥	٣٩
١٦	الجمل المبنية للمجهول	–	–	–	–

(١) أقصد بالجمل الطويلة كل جملة تزيد على مسند ومسند إليه ، بمتعلقات أخرى ، أو لا تزيد عليها ويكون المسند فيها جملة أو شبه جملة .

١٧	الجمل المطردة	٣٧	٨٥	٥	٣٩
١٨	الجمل الشاذة	–	–	–	–

على أن الصورة سوف تكون أكثر وضوحا إذا قدمنا وصفا نحويا لفقرات أخرى متساوية تماما ، وهذا الفقرات المختارة ذات أسلوب واحد ، حيث تشترك كلها فى أنها من النوع الذى يسمى "بأحاديث النفس "، أو "اجترار الذكريات واستدعاء الأفكار "، أو "المنولوج الداخلى". وهو يغاير تماما الأسلوب الذى جاءت منه الفقرات السابقة:

الفقرة الأولى : وتقول فيها مبروكة : "قلت لنفسى إنى لم أعامله كخادمة أبدا .. ومع ذلك لم أقتنع بهذا الكلام .. نعم كنت أعامله بكل حريتى ،أصرخ فيه ، وأضحك معه ، وأسخر منه ،وأتحداه وأعانده ،وأنام فى سريره ،إلا أنى أشعر الآن بعد أن عقد المأذون زواجنا أن ما فات غير ما أنا فيه الآن ،كنت خادمة ثائرة حتى لحظات قليلة » [(١)] .

الفقرة الثانية : وتقول فيها سامية : " قلت لنفسى لو حدث هذا فلن أكلمها فى حياتى ، فأنا لا أحب الشاب العبيط الذى يكلمنى أمام الناس الغرباء فى الشارع ويتصور أنى سأرضى بالركوب معه أول مرة ، ثم إن العربة الستروين ليسنت بالشىء الفخم ، ومن أهم الشروط عندى لأركب مع شاب فى عربته أن يكون لبقا ومهذبا يعرف كيف يعاملنى » [(٢)] .

الفقرة الثالثة : ويقول فيها ناجى : " كنت أقول لنفسى : المغفلين وحدهم هم الذين تنتابهم الهموم .. وكنت أطرد الهموم .. أى هموم .. حتى هموم صبايا (أمى) أمى اسمها نفيسة .. هذا الجسد العارى النائم بجوارى اسمه جابى .. نفسية .. جابى .. باب الشعرية .. باريس .. آه .. ما أعجب هذه الطاحونة التى تدور .. عربات الرش نجرى وراءها وذيل الجلابية فى أسناننا " [(٣)].

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ج ١ ص ١٠٣ .
(٢) المصدر السابق ،ج ١ ص ٢٤٤ .
(٣) المصدر السابق ،ج ٢ ص ٥٦ .

الفقرة الرابعة : ويقول فيها يوسف : " جلست أنتظرها والأفكار تتصارع فى رأسى .. كيف أتصرف .. هذه هى فرصتى لأدعوها إلى الشقة .. هل أستطيع .. إنى لم أعرف جسد المرأة حتى اليوم .. ماذا لو ارتبكت .. ماذا لو فشلت .. ليس من السهل على أن أفضح نفسى أمام سامية .. ولكنى يجب أن أخوض الامتحان .. لن أقضى بقية حياتى بغير امرأة .. لقد تغيرت "[1] .

هذه الفقرات الأربع متساوية من حيث الحجم ، فكل فقرة منها فى حوالى خمسين كلمة ، وهدفها واحد ، وهو استحضار أحاديث النفس .

ويمكن وصفها نحويا عن طريق الجدول الإحصائى التالى :

		الفقرة الأولى	الفقرة الثانية	الفقرة الثالثة	الفقرة الرابعة
١	عدد الجمل	١٦	١٥	١٦	١٧
٢	الجمل الفعلية	١٣	١١	٥	١٣
٣	الجمل الاسمية	٣	٤	١١	٤
٤	أشباه الجمل	١٠	٩	٤	٧
٥	الجمل القصيرة	—	—	٧	٤
٦	الجمل الطويلة	١٦	١٥	٩	١٣
٧	الجمل التى لها محل إعرابى	٤	١١	٩	٣
٨	الجمل التى لا محل لها من الإعراب	١٢	٤	٧	١٤
٩	الجمل الاستفهامية	—	—	—	٤
١٠	الجمل المنفية	٣	٣	—	٣

(١) المصدر السابق ، ج ٢ ص ٣٠٨ .

١١	الجمل الشرطية	–	٠٢	–	–
١٢	الجمل التامة	٨	٩	١٣	٩
١٣	الجمل الناقصة	٨	٦	٣	٨
١٤	الجمل المبتورة	–	–	٧	–
١٥	الجمل المبنية للمعلوم	١٦	١٥	١٦	١٧
١٦	الجمل المبنية للمجهول	–	–	–	–
١٧	الجمل المطردة	١٦	١٥	١٦	١٧
١٨	الجمل الشاذة[١]	–	–	٣	–
١٩	الجمل التعجبية	–	–	١	–

٤ – **المستوى المتعلق بالنظم** : وهو يختص بوصف الجمل من حيث :

(أ) التقديم والتأخير . (ب) القصر .

(ج) التقييد والإطلاق . (د) الفصل والوصل .

(ه) الإيجاز والإطناب . (و) الاعتراض .

(ز) التضمين . (ح) التكرار . (ط) التوكيد .

وهى أمور تتعلق بأحوال الإسناد ، وبأوضاع متعلقات الفعل ، وبعلاقة الجمل بعضها مع البعض الآخر – علاقة تتجاوز العلاقات النحوية – ليس فقط باعتبار هذه الأحوال المتنوعة أشكالا مختلفة ، وإمكانات متعددة أمام الأساليب ، تأخذ منها ما تشاء ، بل باعتبارها كذلك أنماطا من التراكيب الخاضعة لمنطق الدلالة ، أى أنها ليست مجرد تنويعات تزيينية فقط ، فتقديم الخبر على المبتدأ فى جملة ما يجعل هذه الجملة لها معنى يختلف عن معناها عندما يأتى المبتدأ أولا ثم الخبر بعد ذلك ، وكذلك الجمل فى حالى تقييدها وإطلاقها ، وحالى إيجازها ، وإطنابها ، وحالى توكيدها وعدم توكيدها .

---

(١) أقصد بالشذوذ الخروج على قواعد العربية المطردة ، واتباع أحد التراكيب التى تستخدمها اللهجات العامية .

وإذا أردنا تقديم وصف أسلوبى إحصائى مفصل لأحوال النظم فى الفقرات الثمانى التى مر وصفها وصفا قاموسيا وصرفيا ونحويا ، فإن أفضل وسيلة تقدم لنا ذلك هى الجداول الإحصائية ، وسوف نجعل للفقرات الأربع الأولى جدولا مستقلا لدورانها حول موضوع واحد واتباعها أسلوبا واحدا ، ونجعل الفقرات الأربع الأخرى جدولا آخر لاعتمادها على أسلوب واحد أيضا ، وليكون هناك نوع من الموازنة بين الخصائص النحوية والمعجمية والصرفية ، وبين الخصائص المتعلقة بالنظم بين أسلوبى المنولوج الداخلى والمنولوج الخارجى عند كل سارد :

		الفقرة الأولى من سرد (مبروكة)	الفقرة الثانية من سرد (سامية)	الفقرة الثالثة من سرد (ناجى)	الفقرة الرابعة من سرد (يوسف)
١	المواضع التى فيها تقديم وتأخير	–	٧	١	١٠
٢	مواضع القصر	–	–	–	–
٣	الجمل التى فيها تقييد	١٥	١٨	٢	٨
٤	الجمل التى فيها إطلاق	١٢	٦٧	٣	٣١
٥	مواضع الفصل	١٠	٣٢	٣	١٠
٦	مواضع الوصل	–	٤	–	–
٧	مواضع الإيجاز	٦	٦	١	٢
٨	مواضع الإطناب	١	١٥	–	٩
٩	مواضع الاعتراض	–	–	–	–
١٠	مواضع التضمين	–	–	–	–
١١	مواضع التكرار	١	١٧	١	٥
١٢	مواضع التوكيد	–	٢٠	–	٣

		الفقرة الأولى من سرد (مبروكة)	الفقــــرة الثانية من سرد (سامية)	الفقرة الثالثة من سرد (ناجي)	الفقرة الرابعة من سرد (يوسف)
١	المواضع التى فيها تقديم وتأخير	–	٢	١	٢
٢	مواضع القصر	–	–	–	–
٣	الجمل التى فيها تقييد	١٥	٥	٣	٢
٤	الجمل التى فيها إطلاق	١	١٠	١٣	٥
٥	مواضع الفصل	٣	–	١١	٨
٦	مواضع الوصل	–	٣	١	١
٧	مواضع الإيجاز	–	–	٤	١
٨	مواضع الإطناب	–	٣	٢	–
٩	مواضع الاعتراض	–	١	٦	–
١٠	مواضع التضمين	–	–	–	–
١١	مواضع التكرار	–	–	١	١
١٢	مواضع التوكيد	٤	٢	١	٢

وهكذا يمكن وصف أسلوب السرد فى الجزء الذى ترويه مبروكة كله بأن جمله يغلب عليها التقييد ، وأن العلاقة بين هذه الجمل تقوم على الفصل ، أو الاشتراك فى الحكم الإعرابى ، وأن الجمل التى تسوقها ، على أنها حديث نفسى يكثر فيها التوكيد ، ويقل التوكيد أو ينعدم فى العبارات السردية الأخرى ، وأن أسلوبها يخلو من عناصر التقديم والتأخير والقصر والتضمين والاعتراض ويقل فيه التكرار .

ويمكن القول أيضا إن السرد الذى على لسان سامية كله يكثر فيه التقديم والتأخير ، وأكثر جملة من النوع المطلق وليس المقيد ، وأن سرد حديثها النفسى يعتمد على الوصل بين الجمل، أما سرد حديثها الظاهر فيعتمد على الفصل وتقطيع الجمل ، وأن أسلوبها

فى السرد يميل إلى الإطناب ، وأنها تكرر الجمل فى حديثها الظاهر ، بينما لا تكررها فى سرد حديثها الباطنى ، وكذلك تميل إلى التوكيد فى حديثها الظاهر ، وتقلل منه فى حديثها النفسى الباطنى ، وهذا يكشف عن طبيعة سامية - ذات المظهر الخارجى المختلف فى أكثر مقوماته عن الجوهر - ، كما يمكن القول بأن أسلوبها لا يميل إلى القصر ، ولا إلى التضمين ، وإن كان الاعتراض يرد فيه بوصفه مظهرا من مظاهر الإطناب .

أما السرد الذى يأتى على لسان ناجى فهو مثل السرد الذى يرد على لسانى سامية ويوسف فى استخدامه التقديم والتأخير ، كما أن حديثه يغلب عليه وجود الجمل المطلقة وليس المقيدة ، ويغلب عليه الفصل وليس الوصل ، ويميل إلى الإيجاز ، وتكثر فيه الجمل المعترضة المبتورة، ويقل فيه التوكيد .

وأما السرد الذى يرد على لسان يوسف فيشبه السرد عند سامية إلى حد ما ، فى اعتماده على التقديم والتأخير فى تركيب الجملة ، وفى ميله إلى استخدام الجمل المطلقة وليس المقيدة ، كما أنه يعتمد على الفصل بين الجمل وليس على الوصل ، ويميل إلى الإطناب والتكرار والتوكيد ، ولا يستخدم أساليب القصر أو الاعتراض أو التضمين

٥ - صور الكلام :

المعيار الذى يستخدمه البحث فى إظهار الصور الكلامية هو معيار (السواء والانحراف عن السواء) الذى استخدمه الشكليون فى التفريق بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، واستخدمه البلاغيون العرب فى التفريق بين الحقيقة والمجاز ، فكل تعبير ينحرف عن الاستخدام الأصلى فى العرف اللغوى داخل السرد يدخل فى مجال الصور الكلامية ، سواء أكان الانحراف ناشئا عن طبيعة اللفظ أم عن دلالته أم عن موقعه الخطابى .

فالانحراف عن طبيعة اللفظ يظهر لنا أساليب محاكاة اللهجات والأصوات التى تسقط فيها بعض الحروف من المبنى اللفظى للكلمات ، ويظهر لنا كذلك أساليب السجع والجناس .

وينشأ عن انحراف الدلالة : الاستعارة ، والمجاز، والكناية ، والتورية ، والتعريض ، والرمز ، والتشكيل ، وينشأ عن الانحراف فى استخدام الموقع : المفارقة والمجاز والرمز والتشبيه .

على أن صور الكلام غير محصورة فى أنماط معدودة بل تخضع لموهبة الكاتب وقدرته على ابتكار الأساليب الجديدة ،وقد يؤدى انتشارها فى أسلوب معين إلى صبغه بالطابع الخيالى الشعرى ،كما أن غيابها يطبع الأسلوب بالتجريد والتعبير المعيارى الحقيقى المباشر .

وإذا أحصينا الصور الكلامية فى الفقرات الثمانى التى اعتمدناها بوصفها نماذج لأسلوب السرد فى رواية الرجل الذى فقد ظله ، وهى الفقرات التى سبق ذكرها ، فإننا نجد :

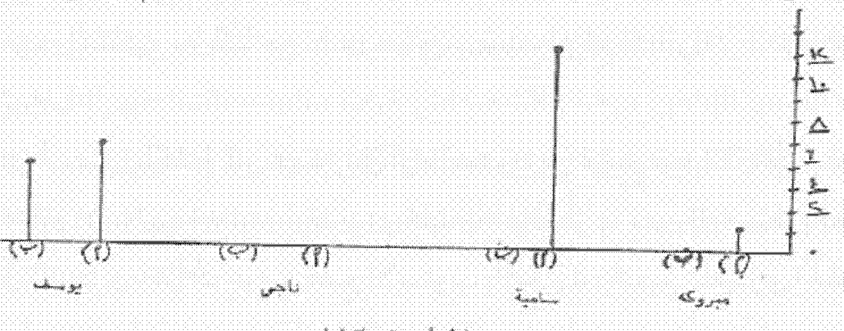
(أ) أن الفقرتين اللتين تسردهما مبروكة يخلوان تماما من أية صور كلامية إلا ما يكون من كناية واحدة ، وهى كناية تستخدم فى الكلام العامى المعتاد ، أى إنها — أى الكناية — دخلت فى مجال الحقيقة نتيجة لشيوعها .

(ب) أن الفقرة الأولى من الفقرتين اللتين تسردهما سامية تكثر فيها الصور الكلامية كثرة مفرطة، فهى تحتوى على (٢٤) صورة كلامية ،منها عشرة تشبيهات ، و كنايتان ،وإحدى عشرة استعارة ، وصورة كلامية واحدة دالة على المبالغة ،بالإضافة إلى ما فى الفقرة من تنغيم وتقطيع موسيقى ، أما الفقرة الثانية فتخلو من الصور الكلامية تماما . فسامية تحمل روحاً شاعرة فى الظاهر فقط .

(ج) أما الفقرتان اللتان يسردهما ناجى فتخلوان من الصور الكلامية .

(د) وأما السرد الوارد على لسان يوسف فهو يشبه سرد سامية فى احتوائه على صور كلامية كثيرة ، فالفقرة الأولى من سرد يوسف تحتوى ست صور كنائية ،وست جمل استفهامية مجازية ،والفقرة الثانية احتوت أربعة جمل استفهامية ذات دلالة مجازية،واستعارة واحدة ، وخمس جمل خبرته خرج الخبر فيها عن الفائدة إلى لازم الفائدة ، أى أنهما احتوتا (٢٢) صورة كلامية وبهذا فإن نصيب كل من الساردين

الأربعة من الصور الكلامية ، يتفاوت تفاوتا كبيرا حسبما نرى فى الرسم البيانى التالى :



(شكل رقم ١٢)

***

والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها من دراسة هذا المستوى اللغوى — المحصور فى حدود الجملة — من خلال النماذج التى افترضنا تمثيلها لأساليب اللغة السردية فى رواية "الرجل الذى فقد ظله " تتخلص فيما يلى :

(أ) أن هناك اختلافا واضحا بين المعجم اللغوى الذى تستخدمه كل شخصية ساردة من الشخصيات الأربع وبين المعاجم اللغوية التى تستخدمها سائر الشخصيات الأخرى. كما أن هناك اختلافاً بينا فى طرق تركيب الجمل من حيث النحو ومن حيث النظم ، وهناك أيضا تفاوت ملحوظ فى استخدام صور الكلام .

(ب) أن هناك علاقة ما بين نوع الكلمات المستخدمة أو التراكيب المستخدمة وبين طبيعة تكوين الشخصية الساردة ،وإن التشابه بين الخصائص الأسلوبية يؤدى إلى نوع من التشابه فى الخصائص النفسية بين الشخصيات .

(ج) أن هناك سمات أسلوبية عامة تشترك كل الفقرات السردية فيها ، مثل الميل إلى بساطة الكلمات ، والميل إلى استخدام الفعل المضارع الدال على الحال أو الصفة ،ومثل خلو السرد من الكلمات الغريبة غير المستعملة ، ومثل خلو السرد من الجمل التى فعلها مبنى للمجهول ، ومثل عدم استخدام أساليب القصر أو التضمين .

ثانيا- أساليب السرد :

العالم الخيالي الذي يعمل الكاتب على تنضيده داخل الصورة السردية في أية رواية لا يخرج عن كونه : أفعالا ، أو صفات - حسية أو معنوية - والأفعال لا تخرج عن كونها حركات أو أحاديث أو أفكارا . والصفات إما أن تكون نعوتا سكونية تدل على ملامح ثابتة في الموصوفات ، أو تدل على هيئات متحركة تختلط فيها بالأفعال وعناصر الزمان.

وليس هدف الكاتب من صياغة الصور السردية في الرواية هو مجرد توصيل صورة هذا العالم الخيالي إلى القارىء ، أو مجرد رسم صورة جميلة له ، وإنما الرواية كيان فني متداخل العناصر والأصوات والخيوط ، تقوم الإجراءات الفنية فيه بدور دلالي وجمالي لا يقل عن دور المحتوى الخيالي نفسه ؛ فالطريقة التي يقدم بها هذا العالم جزء لا يتجزأ منه ، بل هي الجانب الفني فيه ، والدليل على ذلك أن العالم الخيالي الواحد من الممكن أن يتناوله أكثر من أديب بأساليب مختلفة ، فتكون له دلالات مختلفة ، وقيم جمالية متفاوتة . وهذه أسطورة بيجماليون وأسطورة أوديب قد صيغتا في أكثر من شكل أدبي وبأكثر من أسلوب ، فجاءت كل صياغة جديدة بقيم فنية جديدة وبدلالات جديدة .

وتعتبر دراسة أساليب السرد رصدا لبعض جوانب الحرية التي يمنحها الفن الروائي للكاتب في النص ، تلك الحرية التي تبيح للكاتب أن يخرج بأقوال سارديه عن السواء ، وأن يمنحهم حرية الاختيار ، وحق التنظيم والترتيب ، هذا الحق الذي يخول لهم العمل على مصادرة أقوال الشخصيات والتحدث نيابة عنها وكأنها شخصيات ميتة أو غائبة ، والعمل أحيانا على إتاحة فرص متفاوتة للشخصيات في التعبير عن نفسها عن طريق الأحاديث أو التأملات .

وقد حصر الأسلوبيون هذه الاختيارات السردية في خمسة أساليب ، هي : الأسلوب المباشر ، والأسلوب الحر المباشر ، والأسلوب الحر غير مباشر ، والتقرير السردي للأفعال .

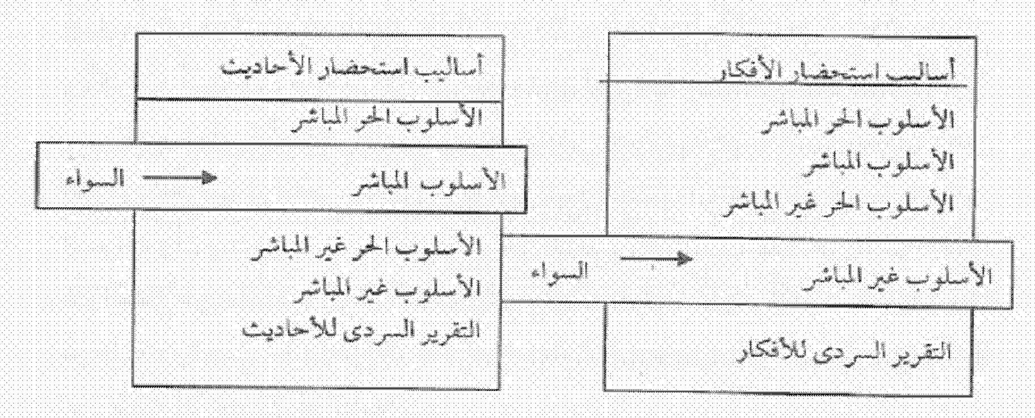
هذه الأساليب كلها قد ترد كلها في رواية ما ، وقد تكتفي بعض الروايات ببعضها وتهمل بعضها الآخر ، وقد يكون لبعض الأساليب في بعض الروايات الغلبة والسيطرة على سائر الأساليب الأخرى ، لكن الأسلوبيين يرون أن بعض هذه الأساليب سوى معياري محايد ، وبعضها الآخر منحرف عن سواء ، ويرون أن درجة الانحراف عن السواء أو درجة الالتزام به تختلف باختلاف نوع المادة المستحضرة بهذه

الأساليب ، والمادة المستحضرة : إما أن تكون أحاديث ، وإما أن تكون أفكارا . والأحاديث والأفكار تستحضر الأفعال والصفات .

فإذا كانت المادة المستحضرة من نوع الأحاديث كان« الأسلوب المباشر » هو الأسلوب السوى ، وتفاوتت بقية الأساليب تبعا لقربها أو بعدها من هذا الأسلوب

وإذا كانت المادة المستحضرة من نوع الأفكار ، أصبح الأسلوب السوى هو "الأسلوب غير المباشر "، وتفاوتت الأساليب الأخرى تبعا لقربها أو بعدها عن هذا الأسلوب .

السواء والانحراف إذن فى هذه الأساليب الأخرى – سواء أساليب استحضار الأحاديث أم أساليب استحضار الفكر – يتخذ الشكل التوضيحى التالى المقتبس من (ليتش) و (شورت) [1]:



(شكل رقم ١٣)

والأسلوب السردى الذى يتخذه فتحى غانم إطاراً للسرد فى جميع أجزاء رواية "الرجل الذى فقد ظله " هو " الأسلوب الحر المباشر " ، يبدو ذلك واضحا منذ أول جملة نقرؤها فى كل جزء من أجزاء الرواية : " أنا فلان ". وهذا الأسلوب يعتمد على مواجهة الشخصية المتحدثة مباشرة للقارئ أو للمسرود له (المحاور) . والشخصية المتحدثة هنا هى مبروكة فى الجزء الأول ، وسامية فى الجزء الثانى ، وناجى فى الجزء الثالث ، ويوسف فى الجزء الرابع .

(1) Geoffry N . Leech and Michael H short : style in ficton , p 344 .

لكن ما هى المادة التى تقدمها هذه الشخصيات الساردة ؟ هل هى الأحاديث أم الأفكار ؟ إنها تقدم تجربة ، ومن ثم فإنها تقدم ذكريات ، والذكريات أفكار . وتقدم الشخصيات الساردة هذا الفكر بصوت مسموع منظم حينا ، ومضطرب حينا آخر ، لكنها فى كل الأحوال لا تصل إلى المنبع الذى يمتح منه تيار الوعى ، ذلك المنبع الذى يتوغل فى منطقة عميقة جدا فى باطن الشخصية المفكرة ، منطقة تقع بين نور الوعى الباطن المضطرب الخفاق وظلام النسيان العميق .

إن الشخصيات الساردة فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) تعى تجربتها تماما ، ومن ثم فإن جميع جوانب هذه التجربة التى تعيها يقع فى حيز الذاكرة الواعية المدركة ، لكن طريقة تسرب هذه التجربة يتخذ أشكالا مختلفة ، نتيجة لاختلاف التجارب عند هذه الشخصيات ، يبدو ذلك واضحا من قراءة أى مقطع سردى فى الرواية وموازنته بأى مقطع آخر فى جزء آخر . وإليك – مثلا – هاتين الفقرتين المقتبستين من الجزء الأول الذى ترويه مبروكة ، والجزء الثالث الذى يرويه ناجى ، وكان اختيارنا منصبا على هذين الجزئين للاختلاف البين بين درجة الوعى عند كل من مبروكة وناجى ؛ فمبروكة تعى تجربتها تماما ، تعيها نفسيا وأيديولوجيا واجتماعيا ، أما ناجى فما تزال التجربة التى عاشها قابعة فى منطقة نائية من عقله ، منطقة تكاد تقترب من العقل الباطن أو اللاشعور .

تقول مبروكة : " وأطرقت برأسى ، أحسست برهبة ، كيف يجيئ عوض إلى البيت ويصعد إلى فوق أمام سيدى راتب ومدحت والجميع ، لو رآه راتب بك فسيطرده ، وأنا لا أريد أن يراه مدحت فيسخر منه ، وتراه سعاد فتقارن بينه وبين عريسها الطبيب الغنى ، أريد أن يظل عوض صورة غامضة فى أذهانهم ، مجرد عريس يسمعون عنه ، ولا يرونه على حقيقته بجلبابه الرخيص »[(1)] .

ويقول ناجى : " راحت أيامى ، يجب أن يتغير كل شىء فى حياتى .. الهدوء .. السكينة .. الراحة التامة .. لا انفعالات ، لا أزمات .. بائع الصحف يلوح بصحف الصباح .. هذه الصحف ليست لى يا بنى .. إنها للمخدوعين الذين يعيشون .. للذين تسرى الدماء فى عروقهم .. للذين يصدقون تلك الكذبة البشعة – الحياة – يوما ما

(1) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ج ١ ص ٢٧ .

كنت أصنع الصحف ، كنت صحفيا مشهورا ،هه . أيام كالحلم .. لا أريد أن أذكر شيئا .. لا تهمنى أخبار الصحف .. فرنسا تغزو مصر .. مصر تغزو فرنسا .. سيان عندى »[1].

الفارق واضح بين الفقرتين ، رغم أن أسلوبها واحد ، وهو " الأسلوب الحر المباشر " ، ويعود هذا الفارق إلى أن مبروكة تعى تجربتها ، فهى تصوغها برؤية أخرى تبتعد خطوات عن الرؤية الفاعلة . أما ناجى فلا يعى هذه التجربة ، ولا يريد أن يعيها ، هو يعيش عواقبها ونتائجها فحسب ، وعندما يحاول الاقتراب منها فلا تتضح معالمها إلا على شكل شذرات أو قطرات من الأحداث المقطوعة الأنفاس ، يصوغها رجل مهزوم مقطوع الأنفاس ، ومن ثم جاءت عباراته ممزقة غير مترابطة ، وأكثر جملها ناقصة ، وجاءت هذه الجمل قصيرة ، خالية من الترابط النحوى المتمثل فى الاشتراك فى الحكم الأعرابى أو التقييد ، وخالية من الترابط الأسلوبى المتمثل فى الوصل ، وفى حروف العطف . ومن ثم – أيضا جاءت الفقرة المسرودة بلسان مبروكة مترابطة ، وجاءت جملها تامة ، غير مبتورة ، ولا ناقصة ، ولا مفككة .

وهذا « الأسلوب الحر المباشر » الذى اتخذه الكاتب إطارا لكل الأساليب الأخرى فى الرواية ، هو أبعد أساليب استحضار الفكر عن السواء ، فهو يبتعد عن الأسلوب السوى المعيارى ؛ أى " الأسلوب غير المباشر " بعدا كبيرا ؛ إذ يفصل بينهما أسلوبان هما " الأسلوب المباشر "، و"الأسلوب الحر غير المباشر " كما هو مبين فى الرسم التوضيحى السابق . ونتيجة لهذا فإن السارد يبتعد عن السرد فى هذا الأسلوب الحر المباشر ابتعاد كبيرا ، فليس هناك أية سيطرة من السارد على كلام أى من مبروكة أو سامية أو ناجى أو يوسف ، لكن خلو هذا الأسلوب من وجود أسلوب آخر يتحاور معه ، واستمرار كل شخصية ساردة فى سردها فترة طويلة جعل هذه الشخصيات تتحول إلى شخصيات ساردة ، ومن ثم فإننا ما نكاد نتقدم خطوة واحدة فى القراءة حتى يتحول " الكلام الحر المباشر " إلى " الأسلوب المباشر " و" التقرير السردى " للأحاديث دون مقدمات أو وسائط ، ومن هنا تنشأ المفارقة الكبرى فى السرد فى

---

(١) المصدر السابق ، ج ٢ ص ٧٤ .

الرواية؛ إذ كيف يكون الأسلوب " حرا مباشرا " و "أسلوبا مباشرا " أو تقريرا سرديا فى وقت واحد ؟ كيف يجمع الأسلوب الواحد بين أقصى درجة من درجات الانحراف وبين أكثر الدرجات سواء فى وقت واحد ؟ كيف يبتعد السارد عن السرد تماما ، وفى الوقت نفسه يتدخل فيه ويسيطر عليه إلى المدى الذى يصل فى كثير من الأحيان إلى النقيض ، أى إلى الدخول فى التقارير السردية للأحاديث ؟ .

حدث ذلك نتيجة لأن كل شخصية من الشخصيات التى تركها السارد تماما تحولت هى بدورها إلى سارد ، وأخذت موقع السارد فى البناء الروائى ، وسيطرت على السرد .

على أن هذا الأسلوب الإطار الذى جمع بين خصائص " الأسلوب الحر المباشر"، و" الأسلوب المباشر " ، و " التقرير السردى " لم يستأثر وحده بتقديم كل العالم الخيالى للرواية ؛ لأنه – وهو فى طريقه لتقديم هذا العالم – يستحضر أيضا أفكارا وأحاديث وحركات وصفات ، وهذه الأفكار والأحاديث المستحضرة تتخذ مختلف الأساليب السردية الخمسة التى مر الحديث عنها ، ومن هنا نشأت الازدواجية الأسلوبية المألوفة فى السرد الروائى ، حيث يستحضر الفكر فكرا ، ويستحضر للكلام كلاما ، وتستحضر الأساليب أخرى .

ونحن هنا فى هذا المبحث الخاص بأساليب السرد فى الرواية نتطلع إلى تحقيق غايتين:

الأولى : معرفة الفروق الناشئة عن تعدد الساردين لهذا الأسلوب السرى "الاطار " والذى يجمع بين " الأسلوب الحر المباشر" و " الأسلوب المباشر " و أحيانا " التقارير السردية "؛ أى كيف تستخدم مبروكة هذا الأسلوب ؟ وما الفرق بين استخدامها له واستخدام ناجى أو يوسف أو سامية ؟

والثانية : معرفة الأساليب الأخرى التى تدخل فى هذا الأسلوب وحجم كل منها فى كل جزء من أجزاء الرواية .

أما الغاية الأولى فأمرها يسير والسبيل إليها مطروق ، ذلك لأن هذه الفروق هى

نفسها الفروق الناتجة عن التحليل اللغوى الأسلوبى للغة السردية فى أجزاء الرواية الأربعة ، بكل المستويات المتعلقة بالألفاظ والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية وخصائص النظم وصور الكلام ، والتى مر الحديث عنها فى المبحث السابق .

وأما الغاية الثانية فقد سلكت إلى تحقيقها أسلوبا إحصائيا يعتمد على اختيار عينة من كل جزء من أجزاء الرواية الأربعة ، ثم تحليل هذه العينة وبيان الأساليب السردية فيها .

والعينة التى وقع عليها الاختيار هنا هى الفصل الخامس من كل جزء من الأجزاء الأربعة ، وكان اختيار هذا الفصل لتوسطه ولتناسب حجمه فى كل جزء فى الرواية مع الحجم الكلى للجزء الوارد فيه.

وبتحليل الفصل الخامس [1] من الجزء الأول المسرود بلسان مبروكة يتبين ما يلى :

(أ) عدد السطور التى احتواها هذا الفصل = ٣١٩ سطرا .

(ب) التقارير السردية لأفعال الحديث (١٣٥) سطرا ، بينما التقارير السردية للأفكار ثمانية أسطر فحسب .

(ج) الأسلوب المباشر فى استحضار الأحاديث (١٦٠) سطراً ، بينما كان الأسلوب المباشر فى استحضار الفكر (١٣) سطرا فقط .

(د) لم يأت من الأسلوب غير المباشر سوى سطرين فقط ، وهما من الأسلوب غير المباشر فى استحضار الأحاديث .

(هـ) ولم يأت من الأسلوب الحر غير المباشر سوى سطر واحد فقط .

(و) لم يرد فى هذا الفصل أى شىء من الأسلوب الحر المباشر .

أما الفصل الخامس من الجزء الثانى [2] الذى ترويه سامية فتحتوى على (٦٨٠) سطراً . تبوأ الأسلوب المباشر فيه مكان الصدارة ؛ إذ جاء فى (٢٥٩) سطراً منها سطران فقط فى استحضار الفكر ، وباقيها من استحضار الأحاديث ، ثم الأسلوب الحر المباشر وجاء فى (٢٢٢) سطراً ، منها (١٦) سطرا فى استحضار الفكر ، ثم

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ج ١ من ص ٨٧ حتى ص ٩٩ .

(٢) المصدر السابق ، ج ١ من ص ٢٩٣ حتى ص ٣١٩ .

التقارير السردية فى (١٧٦) سطراً ، منها (٢٤) سطرا فى استحضار الفكر ، ثم الأسلوب غير المباشر فى (١٥) سطرا فقط فى استحضار الفكر ، وأخيرا الأسلوب الحر غير المباشر فى (٨) أسطر فى استحضار الفكر .

وأما الفصل الخامس من الجزء الثالث الذى يسرده ناجى[1] فيحتوى على (٣٢١) سطرًا ، كلها مسرودة بأسلوب واحد هو الأسلوب الحر المباشر منها (١٨٩) سطراً خاصة باستحضار الأحاديث ، و (١٣٢) سطراً خاصة باستحضار الأفكار .

وأخيرا يأتى الفصل الخامس من الجزء الرابع[2] الذى يسرده يوسف فى (٣٦٧) سطرا، منها (١٩٩) سطراً من الأسلوب الحر المباشر ، ومنها (١٤١) فى استحضار الأفكار، و (٥٨) فقط فى استحضار الأحاديث ، ثم الأسلوب المباشر فى (١٠٦) سطراً وكلها فى استحضار الأحاديث ، ثم التقارير السردية للأفكار والأحاديث فى (٦٣) سطرا ، منها أربعة سطور فقط فى استحضار الأفكار .

وبهذا يمكن إجمال الأساليب السردية المستخدمة فى هذه الفصول الأربعة فى الجدول التالى :

		ف٥ ج١	ف٥ ج٢	ف٥ ج٣	ف٥ ج٤
عدد سطور الفصل		٣١٩	٦٨٠	٣٢١	٣٦٧
الأسلوب الحر المباشر	الأفكار	-	١٦	١٣٢	١٤١
	الأحاديث	-	٢٠٦	١٨٩	٥٨
الأسلوب المباشر	الأفكار	١٣	٢	-	-
	الأحاديث	١٦٠	٢٥٧	-	١٠٦
الأسلوب الحر غير المباشر	الأفكار	-	٥	-	-
	الأحاديث	١	٣	-	-
الأسلوب غير المباشر	الأفكار	-	٤	-	-
	الأحاديث	٢	١١	-	-
التقرير السردى	الأفكار	٨	٢٤	-	٤
	الأحاديث	١٣٥	١٥٢	-	٥٨

وهذا يعتبر نموذجا لكل الفصول الأخرى فى الرواية .

(١) المصدر السابق ، ج ٢ من ص ٦٥ حتى ص ٧٧ .

(٢) المصدر السابق ، ج ٢ من ص ٢٣٥ حتى ص٢٤٨ .

ثالثا – اتجاه السرد وتركيبه وحجمه :

١ -اتجاه السرد :

تتعلق دراسة الاتجاه فى السرد باتجاه الزمان فى الرواية ، أقصد الزمان الذى يستغرقه السارد فى القول وانتقاله فيه من لحظة إلى لحظة أخرى من خلال انتقاله من كلمة إلى كلمة أخرى ، ومن جملة إلى أخرى ، وعلاقة هذا الزمان السردى بزمان آخر هو زمان الأحداث المروية ، والأحداث المروية نفسها طبقات متعددة ، وأشكال متنوعة ، فقد يكون المقصود بالأحداث المروية مثلا هو أفعال الشخصيات ، وقد يكون المقصود هو تذكر هذه الأفعال والوعى بها ، وقد يكون المقصود أفعالا أخرى ترويها الشخصيات ، من ثم يمكن أن تنشأ اتجاهات زمانية متضاربة فى الرواية الواحدة ، وقد يسير القول السردى فى اتجاه – وهو دائما مطرد من الحاضر إلى المستقبل – فى الوقت الذى نجد فيه الأحداث الخيالية تسير حسب الاتجاه نفسه ، أن تسير فى اتجاه مضاد ، أو تسير فى اتجاهات متضاربة ، وقد يتفق اتجاه زمان الوعى مع زمان السرد ، وقد يختلف عنه ، كما أن وعى الشخصيات قد يكون معاصراً لأفعالها ، وقد يتأخر عنه . وقد يسبقها . وكل هذه الاتجاهات الزمانية خاصة بالصورة السردية .

على أن القارئ – بعد أن يكمل قراءة الرواية – لا يدع هذه الاتجاهات تفسد عليه عالمه الخيالى الذى صاغه من جراء قراءته للرواية ، بل إنه يقوم بإعادة صياغة الأحداث والأفكار بطريقة منظمة ، ولا ينظر إلى هذا الاضطراب فى الاتجاهات الزمانية إلا على أنه رسالة جمالية ودلالية ، مثلها مثل غيرها من الرسائل السردية .

وقد نظر الأسلوبيون إلى هذا الاختلاف فى الاتجاهات على أنه أحد وظائف السرد التى يمكن للكاتب أن يعتمد عليها فى تنضيد القيم الجمالية والدلالات الفكرية والأدبية التى تحملها الرواية ، على وجه الاجمال : فإن اتجاه الزمان جزء من التعبير عن التجربة وليس شيئا مصاحبا لها .

ولكن كيف يمكن قياس هذه الاتجاهات ؟

إن اتجاه الزمان فى الصورة السردية يمكن أن يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده من اتجاه الزمان فى خطين معيارين ، هما :

الخط الأول : اتجاه الكلمات والجمل والصفحات فى النص السردى ، وهو خط مطرد الاتجاه .

والخط الثانى : هو الخط الكرونولوجى فى مسير الأحداث فى الزمان ، وهذا الخط الثانى يعتمد على رصد الأحداث الروائية وتنظيمها فى سلسلة ، بحيث تأتى كل حلقة فيها متصلة بالحلقة الأخرى ، فى مسار يشبه مسار الأحداث فى كتب الوقائع التاريخية التى يأتى فيها السبت ثم الأحد ثم الاثنين .. وهكذا .

ويمكن لدارس السرد الروائى أن يستنبط هذا الخط الزمانى الكرنولجى من الصورة السردية نفسها ، عن طريق الأسلوب الذى أشار إليه (تودروف) و (ليفى شتراوس)[1] من قبل ، ويعتمد هذا الأسلوب على الخطوات التالية :

(أ) تلخيص كل حدث من الأحداث المؤثرة فى حركة العالم الروائى فى جملة واحدة أو جملتين .

(ب) التحرى عن موضوع هذا الحدث من بقية الأحداث ، من حيث زمان وقوعها ثم وضع الجملة المعبرة عنه فى الرتبة نفسها التى يتبوءها الحديث نفسه بين الأحداث ، ثم منح الجملة رقما يدل على ترتيبها بين الجمل ، وهذا الرقم نفسه يدل على رتبة الحدث بين الأحداث .

وعلى هذا فالأحداث المتعاصرة تحمل رقما واحدا ، والأحداث المتوالية تحصل على أرقام متوالية .

وبهذا يمكننا الحصول على سلسلة زمانية مطردة للأحداث تبدأ بالحدث الذى وقع فى البداية ، وتنتهى بالحدث الذى وقع فى الختام .

هذه السلسلة هى الخط المعيارى السوى الذى يقاس على أساسه الانحراف أو

---

(١) صلاح فضل : النظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص ٢٣٩ .

السواء بالنسبة للسرد ، فكلما اقترب ترتيب السرد من ترتيبها دخل فى إطار السواء ، وكلما ابتعد عنها ابتعد عن السواء . وقد يتخذ هذا الاقتراب أو الابتعاد عن السواء أشكالا متنوعة ، فقد يكون من حيث الاتجاه إلى الأمام أو إلى الخلف ، وقد يكون من حيث التعاصر والتوالى ، وقد يكون من حيث مطابقة السرد لهذا الخط فى جميع الوقائع أو تركه لثغرات يقوم خيال القارئ بملئها .

وفى رواية « الرجل الذى فقد ظله » - التى نحن بصدد الحديث عنها - يمكن وضع خط معيارى واحد للأجزاء الأربعة فى الرواية ؛ لأن الشخصيات الساردة الأربعة عاشت حياة واحدة ، ويمكن قياس درجة السواء أو الانحراف فى كل جزء حسب اقترابه أو ابتعاده عنه .

يمتد هذا الخط خلال فترة زمانية تبدأ من قبيل سنة ١٩٢٢ وتنتهى يوم ٩ من أكتوبر سنة ١٩٥٦ ، ويمر خلال تسع وسبعين مرحلة زمانية ، والأحداث التى تحدث فيها تشهدها كل شخصية من شخصياتها الساردة ، إلا أن هذه الشخصيات تتفاوت فى اهتمامها أو اتصالها بالأحداث ، فالحدث الواحد قد يكون فى غاية الأهمية بالنسبة ليوسف ، ولا يحظى بأى عناية من مبروكة أو العكس .

والجدول التالى يوضح شيئين :

الأول : الترتيب الزمانى الوقائعى للأحداث .

الثانى : الأحداث التى ذكرتها أو أهملتها كل شخصية فى سردها ، رغم أنها عاشتها أو عاصرتها .

أى أن الجدول التالى لا يرسم السلسلة الوقائعية للأحداث من خلال وضع الجمل الملخصة لها فى تسع وسبعين مرحلة فحسب ، وإنما يكشف أيضا عن الابتداع أو الانحراف الناشئ عن انتقاء كل جزء سردى بعضا من الأحداث وإهماله بعضها الآخر.

م	أحداث تاريخية	مبروكة	سامية	ناجي	يوسف
١			علاقة حب بين أبيها وأمها فى مصر الجديدة	ولد فى باب الشعرية من أسرة فقيرة	
٢	٦ / ٩ / ١٩٢٢	نشأت فى قرية فقيرة	أمها تتزوج رجلا قبل زواجها من أبيها ثم تطلقه		ولد فى حارة زكى المتفرعة من شارع السد بالقاهرة
٣			أمها تتزوج أباها		كان أبوه يعمل فى الأقصر
٤			ولدت فى العباسية		أصيب بمرض شديد
٥		تدخل منزل راتب بك وكانت فى العاشرة	أبوها يطلق أمها		يدخل مدرسة خليل أغا الابتدائية
٦			كانت تتغيب عن المدرسة		
٧		عاشت حياة جديدة فى منزل راتب بك	عاشت محرومة من الحنان	عاش فى الشوارع متسكعا فوق عربات الكارو وخلف عربات الرش	عاش حياته فى عزلة عن الأقران محروما من الأصحاب
٨			انتقلت إلى غمرة مع الأسرة		
٩					مر بأحداث كثيرة زرعت الخوف فى قلبه

١٠		تخصصت فى خدمة الست الكبيرة	كانت لأمها علاقات علنية وسرية مع رجال كثيرين ، منهم (ناجى) و(أنور سامى)		أمه تحدثه عن عائلة راتب بك وتتمنى أمامه أن يكبر وتزوجه سعاد ابنة راتب بك
١١					أقرانه يهزءون به بسبب خوفه وضعفه
١٢					موت أمه وتشييع جنازتها
١٣					انتقال يوسف وأسرته من شارع السد إلى ميدان الأزهار
١٤					يدخل بيت راتب بك أول مرة
١٥		تلاحظ تردد يوسف ووالده على المنزل			يذهب مع والده ليذاكر لمدحت ابن البك
١٦	١٧ / ٥ / ١٩٣٤				يحصل على شهادة الابتدائية هو ومدحت

١٧					انقطاع دروس والده لمدحت
١٨			تنقطع عن المدرسة		استمراره فى التردد على منزل راتب بك
١٩		تلاحظ العلاقة التى بين يوسف وسعاد	تلهو مع الأصدقه وتخرج معهم		علاقة حب بين يوسف وسعاد
٢٠		مبروكة تكشف علاقة يوسف وسعاد			تطور هذه العلاقة إلى العبث الجسدى
٢١			ترفض الذهاب إلى والدها		
٢٢		تتعرض بجسدها لمدحت ابن الباشا			
٢٣			موت والدها		
٢٤			أمها تفتح بيتها للقمار		
٢٥					يدخل كلية الحقوق ومدحت يدخل كلية الهندسة

٢٦	قيام الحرب العالمية الثانية	تتعرف على عوض الكواء	أمها تعرض عليها الزواج من أحد زبائنها	اتصال ناجى بشهدى باشا	
٢٧		إعلان خطوبتها لعوض			إعلان خطوبة سعاد
٢٨	مقتل أحمد ماهر	عوض يدخل السجن			عجز يوسف أمام سعاد
٢٩		تمكن مدحت من العبث بجسدها		ناجى وثريا زوجة شهدى باشا فى علاقات غرامية	زواج سعاد
٣٠		افتضاح مبروكة أمام الأسرة			
٣١		محاولة إثارة مدحت مرة ثانية			
٣٢		موت الست الكبيرة	انتقال الأسرة إلى الجيزة	زيارة عبث إلى أوربا وأمريكا مع ثريا	
٣٣		الاستغناء عن خدمة مبروكة فى بيت البك			

٣٤		انتقالها إلى منزل عبد الحميد السويفى	تلتقى بمدحت لأول مرة		فى السنة النهائية فى كلية الحقوق
٣٥					محاولات فاشلة للاتصال بمبروكة
٣٦		تأقلمها مع البيت الجديد			
٣٧		تآلفها مع عبد الحميد			مدحت يشجعه على الاتصال بمبروكة
٣٨		اتصالها جسديا بعبد الحميد السويفى			
٣٩					يوسف يدرك علاقة مبروكة بأبيه
٤٠		ظهور علامات الحمل على مبروكة		شهدى باشا يكتشف خيانة ناجى مع زوجته (ثريا)	تغيب يوسف عن المنزل
٤١		عبد الحميد يعلم بالحمل			اتصال يوسف بالشيوعين

٤٢					نجاح يوسف فى الليسانس
٤٣		تهديد مبروكة لعبد الحميد السويفى بالفضيحة	تقابل المخرج حلمى كامل فى بيتها		والده يجبره بعزمه على الزواج من مبروكة
٤٤		مراسيم الزواج	تمثل فى السينما دورا صغيرا	ناجى عاشق للفنانة (دلال)	
٤٥		مبروكة تنجب ولدها إبراهيم			يوسف يدخل جريدة الأيام
٤٦		مبروكة ترغب فى خادمة من الريف		يقابل يوسف لأول مرة	
٤٧					يعمل فى جريدة الأيام
٤٨		موت زوجها عبد الحميد السويفى			موت والده
٤٩		محاولات مستميتة لطلب المساعدة من يوسف			محاولات مستميتة للتخلص من مبروكة وسيرتها
٥٠			ترى ناجى بك أول مرة		

٥١			تقابل يوسف أول مرة		يلتقى بسامية
٥٢		فشل محاولات العودة إلى منزل راتب بك	تغير اسمها من بهية إلى سامية		
٥٣		تلتقى بشوقى	صورتها على صفحات جريدة الأيام		
٥٤		تذهب إلى بيت شوقى فى بوابة المتولى وتسكن معه	تتصل بناجى تليفونيا		تتطور علاقته بسامية
٥٥			تتصل بأنور سامى الممثل فى السينما		
٥٦		تتعرف على زملاء شوقى	تذهب مع أنور سامى إلى شقته		سرق أفكار سعد عبد الجواد ونشرها باسمه هو
٥٧			تتواعد مع ناجى		
٥٨		تألف حياة شوقى	فى شقة ناجى مع يوسف		
٥٩				ناجى يكشف حقيقة يوسف الانتهازية	

٦٠		شوقى يشترى بنقود مبروكة مطبعة سرية	هى ويوسف فى منزل ناجى بك فى سهرة	ناجى يعرى أغراض يوسف أمام سامية ويكشف لها حقيقته	التسلق على حساب ناجى ، لدى شهدى باشا
٦١				ناجى يحاول تدمير يوسف لكنه يفشل	
٦٢		تشاهد سامية فى السينما	تسلم جسدها ليوسف	صراع مع يوسف	ترقيته نائبا لرئيس التحرير
٦٣				محاولات فاشلة مع سامية	
٦٤			فى شقة جديدة مع يوسف		
٦٥	قيام الثورة سنة ١٩٥٢	مبروكة تحمل جنينها من شوقى			
٦٦			تتفق مع يوسف على الزواج		يوهم سامية أنه موافق على الزواج
٦٧		عملية إجهاض للجنين			
٦٨			سامية تقابل شوقى أول مرة		يوسف فى بيت سامية

٦٩	انقلاب حسنى الزعيم فى سوريا	شوقى يتخلى عن مبادئه			
٧٠		شوقى يدخل السجن بوشاية من يوسف	زفاف سامية إلى يوسف الذى هرب ليلة الزفاف		يوسف يسافر إلى سوريا ليلة زفافه
٧١			اتصالها بيوسف		
٧٢		محاولة مبروكة الاستعانة بيوسف بعد غياب شوقى	تسلم جسدها لكل من يريد		التخلص من مطاردة مبروكة له
٧٣		العودة للخدمة فى منزل راتب بك وفى المنازل الأخرى	سامية حبلى		
٧٤			تتزوج من ناجى	يقبل الزواج من سامية	
٧٥	تأميم قناة السويس		تسافر مع ناجى إلى باريس	يطرد من القاهرة إلى باريس	
٧٦		تلتقى بعوض الكواء وهما يسرقان		يتسكع فى شوارع باريس وحاناتها	

٧٧			العودة إلى مصر	العودة إلى مصر	
٧٨			تقابل يوسف	موت ناجى	
٧٩	٩ / ١٠ / ١٩٥٦	تعيش مع ابنها وتحصل على قوتها ببيع جسدها	تعيش مع ابنها فى حالة ضياع		يشيع جنازة ناجى وهو أكثر ضياعا من مبروكة وسامية

هذا الترتيب الزماني للأحداث هو الترتيب المعياري السوي ، وهو الذي يمكن من خلاله رصد ترتيب الأحداث المذكورة بالسرد ، وتبين درجات السواء أو الانحراف فيها ، وهو ترتيب مصنوع مخترع ، يعتمد على خيال الكاتب وإبداعه وعبقريته ، وليس قائما على مجاراة الأحداث التاريخية ، والسير على شاكلتها ، بل إنه يمنح الأحداث التاريخية نفسها وظائف رمزية ودلالية تخدم التعبير عن رؤية الكاتب ووجهات نظره ، فليس من قبيل الصدفة مثلا أن تأتى أحداث الثورة بعد الحديث عن اتصال سامية بيوسف فى الرواية ، ويأتى الحديث عن الثورة أيضا مصاحبا زمانيا لحمل مبروكة جنينا من شوقى ، ثم التخلص منه ، وفشل الزواج ، إن تحميل هذا الهيكل الحكائي الوقائعى معانى رمزية لا يخرجه عن معياريته .

وإذا نظرنا إلى اتجاه السرد فى كل جزء من أجزاء رواية "الرجل الذى فقد ظله" ووازناه باتجاه هذا الخط المعيارى اتضحت لنا الصورة التالية :

الجزء الأول : نلاحظ أن أول فقرة سردية فى هذا الجزء تبدأ بالمرحلة رقم (٧٩) من الجدول السابق ، وهى مرحلة تمثل انتهاء التجربة واكتمال حلقاتها ، وهى فى الوقت نفسه تمثل حاضر السرد (الآن) ، ثم ينتقل السرد مباشرة بعد ذلك إلى رقم (٣) ثم ينتقل من (٣) إلى (٤) ومن (٤) إلى (٥) وهكذا يتوالى السرد فى تتابعه والتزامه بالترتيب الوقائعى ، دون انحراف فى الاتجاه ، حتى يصل إلى المرحلة رقم (٧٦) وهى آخر مرحلة عند مبروكة .

وهذا يكشف لنا عن اطراد السرد فى هذا الجزء ، واقترابه من السواء إلى درجة كبيرة ، ويتوافق مع اقتراب هذا الجزء أيضا من السواء فى الأساليب السردية التى استخدمها . وفى لغة السرد أيضا .

الجزء الثانى : ويبدأ بالمرحلة رقم (٧٩) وهى أيضا تمثل الحاضر السردى ثم يتوالى بعد ذلك على النحو التالى :

الفصل الأول : (٤٤ – ٤٨ – ٥٠ – ٥١ – ١٠ – ٤٤ – ٣٤ – ٤٤ – ٢٣ – ٤٣ – ٢٣) .

الفصل الثانى : (٥١ – ٥٢ – ٥٣ – ٢٤) .

الفصل الثالث : (١٨ – ١٩ – ٢٦ – ٤٣ – ٣٢ – ٣٤ – ٥٢) .

الفصل الرابع : (٥٣ – ٥٤ – ٥٥ – ٥٧ – ٥١ – ٢٠ – ٤٤ – ٥٥ – ٥٦ – ١٠ – ٥٨ – ٥٤ – ٥٧ – ٥٢) .

الفصل الخامس : (٥١ – ٦٢ – ٦٤ – ٥٥ – ٦١) .

الفصل السادس ((٥٦ – ٦٠) .

الفصل السابع : (٦٢ – ٢٣ – ٤ – ٢ – ١ – ٣ – ٥ – ١٢ – ٩ – ١٤ – ٣٧ – ٣٨ – ٥٤ – ٦٤ – ٥٤) .

الفصل الثامن : (٦٢ – ٧٠ – ٦٨) .

الفصل التاسع : (٦٤ – ٦٦ – ٧٠ – ٦٨ – ٧٠ – ٧١ – ٧٢) .

الفصل العاشر : (٧٠ – ٢٠ – ٧٢) .

الجزء الثالث : ويبدأ بالمرحلة رقم (٧٦) ثم يأتى بعد ذلك كما يلى :

الفصل الأول : (٧٦ – ١ – ٧٦ – ٣٢ – ٧٦ – ٦٢ – ٥٦ – ٢٣ – ٧٦ – ٧٨).

الفصل الثانى : (٧٦ – ٢٨ – ٧٦ – ٤٤ – ٦٤ – ٧٨) .

الفصل الثالث : (٧٦ – ٧٨ – ٧٦ – ٧٨ – ٤٤ – ٧٠ – ٧٦) .

الفصل الرابع : (٧٦ – ٧١ – ٧٦ – ١ – ٧٦ – ٤٤ – ٧٦) .

الفصل الخامس : (٧٦) .

الفصل السادس : (٧٧ – ٧٩ – ٧٧) .

الفصل السابع : (٧٧ – ٧٨ – ٧٧) .

الجزء الرابع :

الفصل الأول : (٧٨ – ٢ – ٧٨ – ٢ – ٧٨ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥ – ٧ – ٨ – ٩ – ١٠ – ١١ – ١٢ – ١٣) .

الفصل الثانى (١٤ – ١٥ – ١١ – ١٥) .

الفصـــل الثالـــث : (١٥ – ٧٩ – ٢٠ – ٢٦ – ٢٧ – ٢٨ – ٣٤ – ٣٧ – ٣٩ – ٢٠ – ٣٥) .

الفصل الرابع : (٤٠ – ٤١ – ٤٣ – ٤٤) .

الفصل الخامس : (٤٤ – ١١ – ٤١ – ٤٥ – ٤٦ – ٤٧) .

الفصل السادس : (٤١ – ٤٧ – ٤٨ – ٤٩) .

الفصل السابع : (٥١ – ٢٠ – ٥٣ – ٥٤ – ٥٦ – ٤٩ – ٥٨ – ٥٦) .

الفصل الثامن : (٦٠ – ٤٠ – ٦٠ – ٦٢ – ٦٠ – ٤٩) .

الفصل التاسع : (٥٤ – ٥٨ – ٦٢ – ٦٤ – ٦٢) .

الفصل العاشر : (٦٢ – ٧٠ – ٦٦ – ٧٠) .

الفصل الحادى عشر : (٧٠ – ٧١ – ٧٢) .

هكذا نجد أن الابتداع أو الانحراف عن السواء فى الاتجاه السردى يتفاوت بين جزء وآخر من أجزاء الرواية ، فالجزء الأول الذى تسرده مبروكة أكثر أجزاء الرواية اطرادا مع المستوى المعيارى ، بل يكاد يكون متطابقا معه فى هذا الجانب .

يليه فى ذلك الجزء الرابع الذى يسرده يوسف ، فهو لا يختلف كذلك عن الخط المعيارى السوى إلا فى مواضع محدودة ، ثم يأتى بعد ذلك الجز الثانى الذى ترويه وتسرده سامية ، وهو متعرج الاتجاه يتوازى مع الخط المعيارى حينا ويختلف عنه حينا آخر ، أما الجزء الثالث الذى يرويه ويسرده ناجى فهو أكثر أجزاء الرواية بعدا عن السواء . ويتخذ انحرافه عن الخط المعيارى شكلا خالصا ، ذلك لأنه يتخذ من المرحلتين رقم (٧٦) ، (٧٧) قاعدة ينطلق منها إلى كل القواعد الأخرى ، ثم يعود إليها مرة أخرى ، والسر فى ذلك يكمن فى أن الفترة الزمانية التى يتخذها ناجى مجالا للصورة السردية لا تتعدى بضعة أيام ، ومن خلال حياة ناجى خلال هذه الأيام يلقى هو الضوء على كل حياته الممتدة منذ سنة ١٩٢٢ م حتى سنة ١٩٥٦ وهذا الإجراء الفنى لم يستخدمه الكاتب فى أى جزء آخر من أجزاء الرواية ، فكل من مبروكة وسامية ويوسف ينطلق من منطقة غير محسوبة زمانيا ، للكشف عن

جميع المساحة الزمانية منذ بداية سنة ١٩٢٢ حتى سنة ١٩٥٦ ، نعم قد يذكر الكاتب النقطة الزمانية التى تقف فيها الشخصية ، مثل اللحظات التى يشيع فيها يوسف جنازة ناجى لكنها نقطة غير محصورة فى إطار زمانى ومكانى محدود كما هو الحال مع ناجى .

إن نمط السرد فى الجزء الذى يسرده ناجى يميل ميلا شديدا إلى الدراما ، التى تحتوى مكانين هما : خشبة المسرح ، وأرض الحياة المصورة بحدودها الممتدة طولا وعرضا ، وتحتوى كذلك على زمانين هما : زمان عرض المسرحية – الذى لا يتجاوز ساعتين أو أربع ساعات – والزمان المصور وهو قد يمتد عدة سنوات .

والسرد الذى يعرضه ناجى يقوم كذلك على مكانين أحدهما : عدد من الأماكن المحصورة فى شارع واحد وفندق وبار وبيت تسكن فيه بائعة للهوى فى باريس ، ومنزله فى القاهرة ، وثانيهما العالم كله بدءا من القاهرة حتى أمريكا . وعلى زمانين : أحدهما الزمان الذى يبدأ بخروج ناجى من الفندق الذى يقيم فيه فى باريس ، وينتهى بعودته إلى القاهرة خلال زيارة تستغرق بضعة أيام ، وثانيهما الزمان الممتد من ولادة ناجى حتى موته .

أدى هذا الإجراء الفنى إلى تحول كل المعلومات التى تتدفق على وعى ناجى إلى ركام هائل من الذكريات غير المنظمة ، وقد استخدم الكاتب ذلك للتعبير عن درجة الوعى الضحلة عند ناجى .

وهذا الذى تحدثنا عنه بالنسبة لكيفية قياس درجة الانحراف عن السواء أو الالتزام به فى سرد الفواصل الكبرى فى الرواية يمكن تطبيقه فى قياس درجة الانحراف فى سرد الأحداث الصغرى الجانبية فيها ؛ إذ يمكن وضع خط معيارى قائم على التسلسل الزمانى لأى حدث من الأحداث المسرودة ، ثم تحديد اتجاه السرد ودرجة اضطرابه أو اطراده بناء على هذا الخط .

والحقيقة التى أكدتها دراسة العديد من الفقرات السردية بهذه الطريقة أن هناك تشابها كبيرا بين الشكل الذى يتخذه اتجاه السرد فى الأحداث الصغرى والشكل

الذى يتخذه الاتجاه السردى فى الفواصل الكبرى ، فى كل جزء من أجزاء الرواية ، فالجزء الذى ترويه مبروكة أكثر أجزاء الرواية اطرادا مع الخط المعيارى ، كما هو الحال مع اتجاه سرد الأحداث الكبرى فى هذا الجزء ، والجزء الذى يسرده ناجى كذلك أكثرها اضطرابا وخروجا على السواء ، ثم يأتى الجزء الرابع أقرب إلى الجزء الأول ، ويأتى الجزء الثانى أقرب إلى الجزء الثالث .

ولتوضيح ذلك إليك هذين النموذجين :

النموذج الأول ، وهو من الجزء الذى تسرده مبروكة وتقول فيه :" ونادى علينا الحاجب فدخلنا عند القاضى .. وأجبت على أسئلته وأنا شاردة ، ثم خرجنا ، وتركنا يوسف دون أن يكلف نفسه مشقة النظر إلى ، بكيت يومها فى مرارة وغيظ ، وكدت أوافق أمى وأسافر معها ، أولا أن إبراهيم كان يضحك على غير عادته ويردد دون أن يطلب منه أحد كلمة بابا ، فاحتضنته وقلت لنفسى إنى أموت ولا أرى إبراهيم فى القرية ، وأنه لا بد أن يبقى هنا ، ويدخل المدارس ويصبح أحسن من يوسف ألف مرة وسافرت أمى " .

هذه الفقرة تحتوى على مجموعة من الأحداث التى يمكن ترتيبها زمانيا كما يلى : ١ – نداء الحاجب . ٢ – الدخول إلى القاضى . ٣ – الإجابة على الأسئلة . ٤ – الخروج من عند القاضى . ٥ – بكاء مبروكة . ٦ – تفكيرها فى الموافقة على السفر مع أمها . ٧ – ضحك إبراهيم وتفوهه بكلمة بابا . ٨ – احتضانها له . ٩ – اتخاذها القرار بعدم العودة إلى القرية . ١٠ – سفر الأم إلى قريتها [1] .

وهذه الترتيب الزمانى الذى يمثل الخط المعيارى المطرد للأحداث يتفق تماما مع سرد الأحداث فى الفقرة ويسير فى الاتجاه نفسه .

النموذج الثانى ، وهو من الجزء الثالث الذى يسرده ناجى ويقول فيه :

((معلهش .. خليك أنت .. ابقى سلملى على مصر .. ما تنساش الجواب .. أنا مريض .. لا يشفينى إلا العودة إلى سامية .. أراها هى وشريف ينظران إلى بعيون

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ج ١ ص ١٢٤ .

المرض ، فأستعيد صحتي وعافيتي الهواء بارد ، ولكنني سأمشى لعلى أصاب ببرد وأموت ، لعل سيارة تدهسني .. لا فائدة هذا عذاب مستمر .. لا يهدأ أبدا .. الموت هو راحتي الوحيدة .. صدقت دلال ..

- وبعدين يا دلال .. موش تهدى شوية يا حبيبتى ..

يعنى أيه أهدى .. أنا حا أهدى لما أموت و ح أشبع هدوء .. ح أسيب الدنيا وأنا موش نادمة على شيء ..

أنا سأترك الدنيا يا دلال وأنا نادم على كل شيء ، الموت لن يريحنى قبل أن أموت يجب أن أقضى على يوسف أنا خائف .. ستعود سامية إليه .. ستتركنى وحيدا ستأخذ معها شريف وتعيش معه .. إنها تحبه ، ما زالت تحبه .. أنا لا أحبها يا دلال .. لم أحب أحدا غيرك .

- حاجة واحدة بس اللى عايزاك تعملها لى .. تاخد بالك من تونى لما أموت يا محمد ابقى خد بالك من تونى "[1] .

- هذه الفقرة تحتوى على عدد من الأفعال التى يمكن حصرها فى سبعة ، وإذا صنعنا من هذه الأفعال سلسلة متواصلة ومطردة الاتجاه زمانيا فإنها سوف تكون كما يلى :

١ – ما دار بين محمد ناجى ودلال عن الموت .

٢ –وصية دلال لمحمد ناجى فى آخر لحظات حياتها بالكلب (تونى) .

٣ – ما فعله يوسف بناجى .

٤ – محاولات ناجى إيهام سامية وشريف بأنهما مريضا، بينما هو أكثر منهما مرضا.

٥ – الخطاب الذى كتبه لحمدى بشأن استخدام مبروكة أداة ضد يوسف .

٦ – حوار مع (أكرم) صديقه اللدود وحامل الخطاب إلى حمدى .

٧ – النبوءة التى تتحقق فى المستقبل ، وهى عودة سامية ليوسف بعد موت ناجى.

---

(١) المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٤٥ .

المرض ، فأستعيد صحتي وعافيتي الهواء بارد ، ولكنني سأمشي لعلى أصاب ببرد وأموت ، لعل سيارة تدهسني .. لا فائدة هذا عذاب مستمر .. لا يهدأ أبدا .. الموت هو راحتي الوحيدة .. صدقت دلال ..

– وبعدين يا دلال .. موش تهدى شوية يا حبيبتى ..

يعني أيه أهدى .. أنا حا أهدى لما أموت و ح أشبع هدوء .. ح أسيب الدنيا وأنا موش نادمة علي شيء ..

أنا سأترك الدنيا يا دلال وأنا نادم على كل شيء ، الموت لن يريحنى قبل أن أموت يجب أن أقضى على يوسف أنا خائف .. ستعود سامية إليه .. ستتركنى وحيدا ستأخذ معها شريف وتعيش معه .. إنها تحبه ، ما زالت تحبه .. أنا لا أحبها يا دلال .. لم أحب أحدا غيرك .

– حاجة واحدة بس اللى عايزاك تعملها لى .. تاخد بالك من تونى لما أموت يا محمد ابقى خد بالك من تونى "[1] .

– هذه الفقرة تحتوى على عدد من الأفعال التى يمكن حصرها فى سبعة ، وإذا صنعنا من هذه الأفعال سلسلة متواصلة ومطردة الاتجاه زمانيا فإنها سوف تكون كما يلى :

١ – ما دار بين محمد ناجى ودلال عن الموت .

٢ –وصية دلال لمحمد ناجى فى آخر لحظات حياتها بالكلب (تونى) .

٣ – ما فعله يوسف بناجى .

٤ – محاولات ناجى إيهام سامية وشريف بأنهما مريضا، بينما هو أكثر منهما مرضا.

٥ – الخطاب الذى كتبه لحمدى بشأن استخدام مبروكة أداة ضد يوسف .

٦ – حوار مع (أكرم) صديقه اللدود وحامل الخطاب إلى حمدى .

٧– النبوءة التى تتحقق فى المستقبل ، وهى عودة سامية ليوسف بعد موت ناجى.

---

(١) المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٤٥ .

وإذا نظرنـا إلى اتجـاه السرد فى الفقـرة السـابقة عـلى ضـوء هـذا الخـط الوقـائعى المعيارى فإننا نجده يسير حسب الخطوات التالية :

٦ - ٥ - ٤ - ١ - ٣ - ٧ - ٢

والخلاصة : أن السرد يحتوى قـولا سرديا مكونـا مـن كلـات وجمل وعبـارات ، ويحتوى صورة سردية مكونة من أحداث وأفعال . وأن القـول السردى يتـابع دائـا فى اطراد من الحاضر إلى المستقبل ، بحيث تـأتى كـل كلمة بعـد الكلمـة الأخـرى ، وتقرأ كل عبارة جديدة فى زمان متأخر عن زمان قراءة العبارة السابقة ، أما الأفعـال والأحداث المسرودة فى الصورة السردية فلا تأتى دائما على هذه الشاكلة ، بل يحـدث فيها فى كثير من الأحيان تقديم وتأخير ، ولذلك فإن الطريقة التى ارتضـاها البحـث وطبقها على رواية الرجل الذى فقد ظله هى قياس ترتيب الأفعال كما هـى فى السرد عن طريق المقارنة بالخط المعيارى الوقائعى لهذه الأحداث نفسها ، وقد أثمر تطـبيق هذا المقياس نتائج عديدة ، منها :

١ -اختلاف اتجاه السرد باختلاف الشخصيات الساردة .

٢ - تشابه اتجاه السرد بالنسبة للوحدات السردية الصغرى والوحدات السردية الكبرى .

٣- وجود علاقة ما بين اتجاه السرد و التركيب النفسى للشخصيات الساردة .

٤ - أن اتجاه السرد ذو علاقة حميمة بالتركيب الدلالى للرواية بوجه عام .

ولكن هناك أمرا آخر لـه علاقـة حميمـة باتجـاه السرد ، وهـو ذلـك التنـوع الـذى نلمحه عند موازنة (الخط المعيارى السردى) بالقول الروائى ؛ أى باللغة السردية ، فالحدث الواحد الذى يقع فى فترة زمانية واحدة نجده مـذكورا فى السرد مرتين أو ثلاثة ، وقد نجد الأحداث المتعددة مذكورة فى السرد مرة واحـدة ، وهـذا الأمـر هـو موضوع المبحث التالى الذى أطلقنا عليه « تركيب السرد » .

٢ - تركيب السرد :

فى الرواية أحداث مسرودة أو مـذكورة أكثر من مرة ، إما عـلى ألسـنة ساردين

مختلفين أو أكثر ، رغم أن هذه الأحداث لم تقع إلا مرة واحدة ، وهذا التكرار السردى للحدث الواحد من أحداث العالم الخيالى فى الرواية يعد شكلا من أشكال الخروج على السواء ، وبالمثل فإن ذكر أكثر من حادثة فى عبارة واحدة فى السرد يعد خروجا عن السواء أيضا ؛ فالأمر السوى أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة فى السرد ، لكن ذكره مرتين أو ثلاثا أو أكثر يدعو إلى تغريب الحدث وإلى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة فى توصيل مضمونه ، يخرج من الإخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة - كما يقول البلاغيون - ولازم الفائدة هنا هو تحديد معالم الرؤية الساردة وإبراز الحدث من جميع وجوهه ، وصناعة ألوان من الإيقاع والمفارقات وغير ذلك .

ومن خلال تتبع الأحداث التى تكرر سردها فى رواية الرجل الذى فقد ظله ، أمكن إحصاء هذه الأفعال فى واحد وأربعين فعلا ، وأمكن كذلك بيان المواضع التى ذكر فيها كل حدث منها كما يلى :

١-فى ص ٣٩٦ ج٢ يعيد يوسف المشهد الذى سبق ذكره ص ١٠٣ ج٢ ويدور حول آخر جلسة جمعته هو وسامية وناجى ، وفى نهايته مات ناجى .

٢-فى ص ٣٩١ ج٢ يعيد يوسف الحوار الذى دار بينه وبين ناجى عند استقباله فى المطار ، وهذا الموقف نفسه سبق ذكره ص ٨٨ ج٢

٣-فى ص ٣٨٣ ج٢ يتحدث يوسف عن خطاب ناجى الذى أرسله إلى حمدى من أجل أن يستخدم مبروكة أداة للانتقام من يوسف ، وقد سبق الحديث عن هذا الخطاب ص ٣٧٨ ج٢ على لسان يوسف وص ٢٢ ج٢ ، وص ٣٦ ج٢ ، وص ٣٨ ج٢ وص ٤٢ ج٢ ، وص ٩٤ ج٢ على لسان ناجى .

٤- فى ص ٣٧٤ ج٢ يتحدث يوسف عن إحدى محاولات مبروكة استدرار عطفه عن طريق دفع ابنها إبراهيم بخطاب فى يده على باب جريدة الأيام ، وقد مر وصف الحادثة نفسها من وجهة نظر مبروكة ص ١٩٣ ج١ .

٥- فى ص ٣٧٢ ج٢ يتحدث يوسف عن القبض على شوقى ودخوله السجن وهو ما تحدثت عنه مبروكة ص ١٨٨ ج١ .

٦ - يتحدث يوسف ص ٣٦٥ ج٢ عن كيفية لقائه بسامية بعد عودته من دمشق، وكانت سامية قد تحدثت عن ذلك ص ٤٢٩ ج١ .

٧- ص ٣٦١ ج٢ يتحدث يوسف عن محاولاته الاتصال بسامية بالتليفون بعد قطيعة بينهما ، ويتحدث عنها مرة أخرى ص ٣٦٥ ج٢ ، وكانت سامية قد تحدثت عنها أيضا ص ٤٢٦ ج١ ، وص ٤٢٧ ج١ .

٨- فى ص ٢٤٤ ج٢ يحكى يوسف عن لقاء كان بينه وبين والده فى القهوة بعد زواج هذا الوالد من مبروكة ، ويعيد هذا اللقاء نفسه بعد ذلك ص ٣٦٤ ج٢ على أنه ذكريات ، وقد كانت مبروكة قد سردته من قبل بناء على وصف عبد الحميد السويفى لهذا اللقاء ص ١٠٥ ج١ .

٩- فى ص ٣٥٦ ج٢ يسرد يوسف كيفية سفره إلى سوريا يوم زفافه إلى سامية ، وتسرد سامية ذلك أيضا ص ٤٠٥ ج١ .

١٠- فى ص ٣٥٣ ج٢ يحكى يوسف خبر افتضاح العلاقة غير المشروعة بين محمد ناجى وثريا هانم ، ويحكيها محمد ناجى نفسه ص ٣٢ ج٢ .

١١- ص ٣٤٨ ج٢ يصف يوسف فرحة سامية ليلة زفافها الذى لم يتم ، وتصفها سامية نفسها ص ٤٠٤ ج١ .

١٢- يصور يوسف المقابلة التى تمت بينه وبين والدة سامية عندما تقدم للزواج من ابنتها سامية ص ٣٤٧ ج٢ وترويها سامية ص ٤٠٢ ج١ .

١٣- يتحدث يوسف عن كيفية اتفاقه هو وسامية على الزواج ص ٣٤٧ ج٢ وتتحدث عنها سامية ص ٣٩٣ ج١ .

١٤- يروى يوسف تفاصيل المشادة التى كانت بينه وبين شوقى فى جريدة الأيام ودخل شوقى السجن على أثرها ص ٣٤٦ ج٢، وترويها مبروكة ص ١٨٠ ج١ على لسان شوقى ، ثم ترويها سامية ص ٣٩٧ ج١ .

١٥- فى ص ٣٤٦ ج٢ يروى يوسف وقائع اللقاء الذى حدث بين شوقى وسامية فى حى القلعة أثناء الاحتفال بترقية يوسف ، وتروى سامية اللقاء نفسه ص

٣٧٨ ج١، وترويه مبروكة أيضا ص ١٨٤ ج١ على لسان شوقى .

١٦ – يحكى يوسف عن الشجار الذى اصطنعه بينه وبين محمد ناجى فى الجريدة ص ٣٤٢ ج ٢ ، وكانت سامية قد نقلته ص ٣٧٥ ج١ .

١٧ – فى ص ٣٤١ ج٢ يحكى يوسف حوار دار بينه وبين سامية حول محاولات ناجى التأثير عليها ، وتحكى سامية الحوار نفسه ص ٣٧٣ ج١ .

١٨ – فى ص ٣٣٤ ج٢ يصف يوسف كيفية حياته مع سامية لأول مرة فى شقة واحدة ، وتصف سامية ذلك أيضا ص ٣٧٠ ج١ .

١٩ – تروى سامية قصتها مع والدها الذى مات فى طنطا ص٣٥٨ ج١، ويرويها يوسف ص٣٣٠ ج٢ .

٢٠ – فى ص٣٢٩ ج٢ يسرد يوسف حديثا دار بينه وبين سامية فى أول ليلة يبيت فيها معها ، وتسرد سامية هذا الحديث ص٣٥٥ ج١ .

٢١ – يتحدث يوسف ص٣٢٧ ج٢ عن السهرة التى أقامها ناجى فى بيته وحضرها هو وسامية وتقدم سامية لوحة وصفية لهذه السهرة ص ٣٣٥ ج١ .

٢٢ – اجتماع سامية ويوسف وحدهما فى شقة محمد ناجى ، يرويه يوسف ص٣٢٤ ج٢ وص٣١٧ ج٢ ، وترويه سامية ص٣٣٠ ج١ ، وص٣٢٣ ج١ .

٢٣ – ص٣٠٨ ج٢ يروى يوسف لقاءه بسامية فى حديقة جروبى ، وترويه سامية ص٢٩٨ ج١ .

٢٤ – أول لقاء بين مبروكة وشوقى أمام جريدة الأيام يرويه يوسف ص٢٩٣ ج٢، وترويه مبروكة ص١٣٠ ج١ .

٢٥ – ص١٢٨ ج١ تذكر مبروكة محاولات متعددة للاتصال بيوسف لمساعدتها ويذكر يوسف هذه المحاولات نفسها ص٢٨٨ ج٢ .

٢٦ – حب يوسف لسعاد تذكره مبروكة ص١٧ ج١ ، وتذكره سامية ص٢٦٦ ج١، ويذكره يوسف ص٢٨٥ ج٢ .

٢٧ – ص ١٢٧ ج١ تتحدث مبروكة عن محاولة من تلك المحاولات التى كانت

تطلب فيها مساعدة من يوسف ، ويذكره يوسف المحاولة نفسها ص٢٨٣ ج٢ .

٢٨ -كيفية تعارف سامية ويوسف يرويه يوسف ص ٢٧٣ : ص ٢٧٨ ج ٢ وترويه سامية ص ٢١٨ : ص١٢٣ ج١ .

٢٩- لقاء واستجداء من مبروكة ليوسف فى المحكمة يرويه يوسف ص ٢٧٠ ج٢ وترويه مبروكة ص١٢٣ ج١ .

٣٠- جنازة عبد الحميد السويفى تصفها مبروكة ص١١٩ ج١ ، ويصفها يوسف ص ٢٦٢ : ص ٢٦٤ ج٢ .

٣١- فى ص ٢٥٣ ج٢ يروى يوسف كيفية لقائه بأبيه فى المقهى وإخباره بنبأ حصوله على عمل، وترويه مبروكة ص١١١ ج١ .

٣٢- فى ص٩٩ ج٢ تروى مبروكة كيفية إخبار عبد الحميد السويفى ابنه يوسف بعزمه على الزواج من مبروكة ، ويرويه يوسف ص٢٣٢ ج٢ .

٣٣- مواقف مبروكة من عبد الحميد السويفى قبل إعلان زواجه منها ترويها مبروكة ص٩٢ ج١ ، وص ٩٧ ج١ ، ويرويها يوسف ص ٢٣٠ ج٢ ، وص ٢٣١ ج٢ .

٣٤- محاولات مبروكة إثارة يوسف ترويها هى ص ٦٤ ج١، ويرويها هو ص ٢٠٠ ج٢ .

٣٥- كيفية دخول مبروكة منزل السويفى أول مرة ترويها هى ص ٥٦ ج١ ويرويها يوسف ص١٩٤ ج٢ .

٣٦- آخر لقاء بين يوسف وسعاد يرويه يوسف ص١٩١ ج٢ ، وترويه مبروكة ص٢١ ج١، وترويه سامية ص٤٣٤ ج١.

٣٧- أخبار الحرب العالمية الثانية يرويها يوسف ص ١٨٢ ج٢، وترويها مبروكة ص١٩ ج١.

٣٨- أول لقاء بين مبروكة ويوسف يرويه يوسف ص ١٦٨ ج٢، وترويه مبروكة ص١٦ج١.

٣٩- اتصال سامية بناجى تليفونيا وإخباره عن علاقة يوسف بمبروكة يرويه ناجى ص٤٣ ج٢، وترويه سامية ص ٢٩٠ ج١ .

٤٠- منظر سامية وهى تمثل فى فليم مع يوسف وهبى ترويه سامية ص ٣٨٩ ج١ ، وترويه مبروكة ص ١٦٢ ج١ .

٤١- تبرع مبروكة بكل ما تملك لشراء مطبعة سرية للشيوعيين تذكره سامية ص٣٨٤ ج١ ، وتذكره مبروكة ص١٦٦ ج١ .

أما الجانب الثانى من جوانب الخروج على السواء فى تركيب السرد ، فهو التعبير عن أحداث كثيرة فى عالم الرواية الخيالى بعبارة سردية واحدة ؛ أى فى موضع سردى واحد ، ولهذا النوع من الخروج وظائفه التى تختلف عن وظائف النوع الأول ؛ إذ يغلب على هذا النوع عدم الرغبة فى التطرق إلى تعدد الرؤى ؛ لأن المقصود هو المغزى فقط أو دور الحدث نفسه فى تركيب المبنى الحكائى للنص . ومن خلال إحصاء الأساليب والمواطن التى استخدم فيها هذا الأسلوب فى رواية الرجل الذى فقد ظله أمكن حصر الأشكال التى يتخذها هذا الأسلوب فى الرواية فيما يلى :

١-استخدام التعبيرات الدالة على أن الحدث أصبح عادة ، يتكرر وقوعها دائما أو غالبا ، وذلك مثل قول سامية : " تعودت أن أشهد سهرات أمى فى بدايتها عند خروجى ، وأشهدها فى نهايتها عند عودتى إلى البيت "[١]، ومثل قولها أيضا : "تعودت أن أزوغ مع البنات من المدرسة ونذهب إلى السينما "[٢] ، وقولها : "وتعددت مكالماتى مع محمد ناجى "[٣] ، وقولها : " مضى أسبوع أو أكثر وأنا أتصل بيوسف كل صباح "[٤] ، وقول مبروكة: " كان يوسف قد اعتاد المبيت فى الخارج "[٥] . وقول يوسف: "كان لا يكف عن إطلاق كلمات لا معنى لها "[٦]

---

(١) فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله ، ج١ ص ٢٣٧ .

(٢) المصدر السابق ، ج١ ص ٢٣٩ .

(٣) المصدر السابق ، جـ١ ص ٢٧٨ .

(٤) المصدر السابق ، جـ١ ص ٢٩٣ .

(٥) المصدر السابق جـ١ ص ٧٩ .

(٦) المصدر السابق جـ٢ ص ١٨٨ .

وقوله : " وقررت ألف مرة أن أترك سامية لحالها ، ولكنى كنت أعود لها مدفوعا بأسباب متضاربة "[1]، وقوله أيضا : " فى تلك الأيام كان حبى لسامية يتحول إلى عادة مريحة " [2].

٢- استخدم التعبيرات الموحية باستمرار الأحداث على وتيرة واحدة ، وهى الوتيرة التى كانت عليها فى الماضى ، أو خلال فترات زمانية محدودة أو مبهمة ، وهذا الإجراء يمكن القارئ من ملء الثغرات الزمانية المتروكة بأحداث من نوع الأحداث المذكورة ، وعلى شاكلتها ، وذلك مثل العبارات التالية الواردة على لسان مبروكة : " مضى بعض الوقت"، و " مرت أيام وأيام ومرت شهور وشهور" و"مرت سنوات ومرت سنوات ، " و " مع مرور السنين "، " لقد مضت سنوات عديدة " ومثل الثغرات الزمانية التى يترك فيها ذكر الأحداث ويبدأ السرد فى ذكر أحداث أخرى فى مرحلة متأخرة من تطور الأحداث دون أن يشير السارد إلى التطورات التى تمت ، معتمدا فى ذلك على دينامية الأحداث ، أو على تشابه تطورها، وذلك مثل زواج سامية ناجى الذى تناوله من نهاية الخيط .

٣- استخدام الأفعال المضارعة الدالة على مجرد حدوث الفعل بصورة مكررة أو دائمة دون الإشارة إلى زمان وقوعه ، مما يسبغ عليه صفة اللزوم ، وذلك مثل قول مبروكة : " أطبخ وأغسل وأكنس وأخرج إلى الشارع ساعة الغروب " ،"أحقد على رجل أتمنى موته " " أترك إبراهيم وأذهب إلى سريرى " " كنت أسمعهم يتحدثون عن الحرب " ،" كنت أحتفظ بإعداد الجريدة " .

٤ – استخدام بعض الأشياء أو الأماكن أو الجمل أو الحركات على أنها محور ثبات فى حياة الشخصيات ، ذلك مثل "المقهى " و" الشطرنج " بالنسبة لعبد الحميد السويفى ومثل " المنبه " و" السجادة " بالنسبة لأم راتب بك ، ومثل ارتعاش الشفة السفلى بالنسبة لشوقى ، ومثل راتب بك بالنسبة لمبروكة ويوسف وجميع أهل النزل ، ومثل جريدة الأيام بالنسبة لناجى ويوسف وشوقى .

* * *

---

(١) المصدر السابق جـ٢ ص ٣٢١ .

(٢) المصدر السابق جـ٢ ص ٣٤٧ .

وهكذا نرى أن السرد الروائى لا يخرج عن دائرة هذه الخطوط الثلاثة :

(أ) الحدث الذى يقع مرة واحدة يذكر مرة واحدة فى السرد .

(ب) الحدث الذى يقع مرة واحدة يذكر عدة مرات فى السرد .

(جـ) الأحداث الكثيرة الوقوع تذكر مرة واحدة فى السرد .

وأن الخط الأول هو الخط المعيارى ، وأن رواية " الرجل الذى فقد ظله " تستخدم الخطوط الثلاثة فى تركيب السرد ، لكن استخدامها لها ليس متساويا وليس على وتيرة واحدة فى كل الفصول ؛ إذ نجد أن الخط المعيارى أقل هذه الأساليب استخداما، ونجد أيضا أن الأسلوب القائم على ذكر الحدث الواحد أكثر من مرة واحدة فى السرد هو الأسلوب الشائع فى الرواية ؛ لأن الرواية كلها قائمة أساسا على نسبية العالم الروائى بكل تفاصيله ، سواء المذكور منها أو المهمل ، وبهذا فإن الأحداث المذكورة مرة واحدة يقدر فيها أنها مرئية بأكثر من رؤية ؛ لأن الرؤية هى محور السرد ومناط الدلالة فى هذه الرواية خاصة ، ونوع هذه الرؤية هو الذى يتحكم فى طريقة السرد ، كما أن تفصيل السرد أو إجماله يعمل على رسم ملامح الرؤية .

٣ – حجم السرد :

الرؤى الساردة فى رواية الرجل الذى فقد ظله متفاوته الثقافة والوعى والذكاء والتطلعات والهموم ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يختلف الحدث الواحد عندما تسرده مبروكة ، عنه عندما تسرده سامية أو عندما يسرده ناجى أو يوسف ، فما يلفت انتباه سامية لا يلفت انتباه مبروكة ، وما يفهمه ناجى من الحادثة الواحدة غير ما يفهمه يوسف ، بل ما تراه سامية حقيرا لا يستحق الذكر ، ربما تراه مبروكة عظيما يتجاوز حدود قدراتها ، من هنا ينشأ نوع من الخروج عن السواء ، يتمثل فى حجم السرد المذكور حسب كل رؤية ساردة ، فالحدث الواحد نجده مسروداً بلسان مبروكة فى سطرين ، بينما نجده لدى سامية مسرودا فى عدة صفحات ، وفى الوقت نفسه نجده مهملا تماما عند ناجى أو يوسف ، كما أننا نجد عناصر خاصة من الحدث تبرز فى سرد واحدة من الشخصيات الساردة ، وتختفى هذه العناصر نفسها

لتظهر عناصر أخرى فى سرد شخصية أخرى ؛ ذلك لأن الشخصية الساردة ورؤيتها والزاوية التى تسرد منها هى التى تشكل الحدث فى السرد وليس مجرد وجود الحدث نفسه فى العالم الخيالى .

والخط المعيارى المتخيل فى مثل هذا الحال يقوم على ذكر جميع الأحداث المتساوية فى الزمان بشكل متساو فى السرد ، والوصول إلى هذه الخط أمر عسير ؛ لأن الحدث الواحد قد تذكره شخصية واحدة مرتين ، فيأتى متفاوتا فى الحجم ، وقد تسرده شخصيتان فى وقت واحد فيأتى متفاوتا أيضا ؛ لأنه لا وجود لهذه الأحداث فى الرواية إلا من خلال السرد ، والسرد رؤية ، والرؤية تخضع للمعايير الذاتية النسبية. ولهذا لم يكن أمامنا مناص من استخدام أسلوب الموازنة بين الرؤى ، بحيث تقاس درجة السواء أو الانحراف فى كل رؤية ساردة بناء على حجم السرد الوارد على ألسنة أصحاب الرؤى الأخرى التى تناولت الحدث نفسه . وإليك هذه النماذج :

١ – تسرد سامية الاحتفال الذى أقامه ناجى فى بيته فى سبع عشرة صفحة من ص ٣٣٥ حتى ص ٣٥٢ جـ١ ، بينما يسرده يوسف فى أربعين سطرا فقط؛ أى فى مساحة تقل عن الصفحتين .

٢ – تروى مبروكة مشهدا حدث بينها وبين يوسف وولدها إبراهيم على باب جريدة الأيام فى ست صفحات من ص ١٩١ حتى ص ١٩٦ جـ١ ، بينما يروى يوسف المشهد نفسه فى صفحتين فقط ص ٣٧٤ وص ٣٧٥ جـ٢ .

٣ – هناك لقاء بين يوسف ووالده فى المقهى ترويه مبروكة فى اثنى عشر سطرا ص ١٠٥ جـ١ ، بينما يرويه يوسف مرتين ، إحداهما فى أربع صفحات من ص ٢٤٢ جـ٢ حتى ص ٢٤٥ جـ٢ ، وثانيهما فى صفحة واحدة ص ٣٦٣ جـ٢ .

على أن حجم الفقرتين اللتين تتناولان الحدث الواحد قد يكون متساويا أو متقاربا فى عدد الصفحات أو السطور ومع ذلك يختلف فى الجوانب المرصودة من هذا الحدث ، نظرا لاختلاف زوايا الرؤى الخيالية وزوايا الرؤى القولية بين الساردين .

وإليك هاتين الفقرتين اللتين تصوران حدثا واحدا ، وهو : دخول يوسف أول مرة إلى منزل سامية ومقابلته لأمها وما دار بينهما من حديث ، ويتضح فيهما الفارق الكبير بين ما يرصده يوسف وما ترصده سامية .

الفقرة الأولى مسرودة بلسان سامية وتقول فيها :

« وجاء يوسف . أتقنت أمي دورها وبالغت فيه ، وتحدثت كأنها من عائلة أرستقراطية عريقة ، وروت قصصا عجيبة كنت أسمعها مع يوسف لأول مرة .. من أين جاءت بكل هذه الحكايات عن عائلتها وجدودها وأطيانهم وعبيدهم ، خلطت بين الخيال والحقيقة ، وحولت بعض الأصدقاء إلى أقارب ، وحولت بعض من قابلتهم مرة أو مرتين فى خيالها إلى أصهار ، ذكرت أسماء عدد لا بأس به من الباشوات الذين ماتوا ، وقالت إنهم جميعا من أقاربها ، رسمت صورة باهرة لماضيها تحدثت عن أيام العز أيام كانت تلعب مع بنت رفقى باشا ، وتعيش فى أحضان جلفدان هانم بنت عم السلحدار باشا ، وذكرت قرابة أمها برشدى باشا أو من له صلة بباشا .

بهرت يوسف الذى كان ينصت إليها فى خجل وأدب شديدين وكان إذا تكلم خرج صوته ضعيفا مرتجفا نظراته مرتبكة ، وقع المسكين ضحيتها ، جعلته ينسى أثاث حجرة الصالون الذى يجلس عليه .. بكل قذارته وقدمه ، وسحرته بحديثها وكأنه فى سراى عابدين .. إلخ »[1] .

هذا المشهد نفسه يصوره يوسف بقوله : « وزرت بيت سامية ، وقابلتنى أمها ، سيدة غريبة ، أصابعها مصفرة من تدخين السجائر ، صوتها مبحوح وعيناها غائرتان ، تتظاهر بالعظمة فى بيت فقير ، كانت تتحدث كممثلة ، وتتكلم عن باشوات ماتوا وتروى قصصا عن عائلات قديمة ، تريد أن تخدعنى بانتسابها إلى

(١) المصدر السابق جـ١ ص ٤٠٢ .

أصل عريق ، لم استرح لها وسخرت منها بينى وبين نفسى ،وعندما سألتنى فى غباء عن عائلتى كدت أتحداها وأسألها عن عائلتها هى ، ولكننى عدلت عن مهاجمتها وفضلت أن أمثل دور الشاب الخجول»[1] .

إذا وازنا بين هاتين الفقرتين نجد أن سرد سامية أكثر تفصيلا من سرد يوسف ويدل ذلك على اهتمامها الزائد بالحادثة ، كما نجد أمورا تنبه لها يوسف وأهملتها سامية ، ظنا منها أو رغبة منها فى أن يوسف لن ينتبه إليها ، مثل اصفرار أصابع أمها من السجائر ، ومثل بحة صوتها من احتساء الخمر ، وغور عينيها من السهر ، وفقر بيتها .

كما أن ما أطلقت عليه سامية إتقانا سماه يوسف تظاهرا ، وما تصفه سامية بأنه عجيب يصفه يوسف بأنه خداع ، وما ظنته سامية فى يوسف انبهارا وأدبا وخجلا كان يوسف يسميه تمثيلا وسخرية .

وفى الختام .. فإن حجم السرد جزء من الخطة الفنية فيه ، وله وظيفته التكوينية فى صياغة الهيكل القولى للرواية ، كما أن له وظيفته التكوينية فى صياغة الهيكل القولى للرواية ، كما أن له وظيفة لا تقل عن ذلك فى صياغة المستوى الدلالى لها . وكل من حجم السرد وتركيبه واتجاهه يمثل الشكل النهائى للخطاب السردى ، ويستوعب داخله المستوى الثانى الخاص بأساليب السرد ، وهما معا يستوعبان المستوى الأول وهو المستوى اللغوى ، والمستويات الثلاثة جميعا تكون الشكل المخروطى أو الهرمى للسرد . وهى مستويات متناغمة متشابكة بل متكاملة .

* * *

(١) المصدر السابق جـ٢ ص ٣٤٧ .

المصادر والمراجع

أولا – النصوص الروائية :

١ – **الطيب صالح** : موسم الهجرة للشمال ، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ م .

٢ – **عبد الرحمن الشرقاوى** : الأرض ، ط دار غريب القاهرة د . ت .

٣ – **عبد الرحمن منيف** : مدن الملح – التيه ، ط بيروت د . ت .

٤ – **فتحى غانم** : الأفيال ، ط روز اليوسف القاهرة سنة ١٩٨٩ م .

٥ – **فتحى غانم** : الجبل ، ط روز اليوسف القاهرة سنة ١٩٨٩ م .

٦ – **فتحى غانم** : الرجل الذى فقد ظله ، ط روز اليوسف القاهرة سنة ١٩٨٨ م .

٧ – **فتحى غانم** : الساخن والبارد ، ط روز اليوسف القاهرة سنة ١٩٨٨ م .

٨ – **محمد يوسف القعيد** : البيات الشتوى ، ط مدبولى القاهرة د . ت .

٩ – **نجيب محفوظ** ، **الثلاثية** : (بين القصرين . قصر الشوق ، السكرية) ، ط مكتبة مصر القاهرة د . ت .

ثانيا : – المراجع العربية :

١ – **تمام حسان** : اللغة العربية مبناها ومعناها ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣ م .

٢ – **جوزيف ميشال شريم** : دليل الدراسات الأسلوبية ، ط بيروت سنة ١٩٨٤ م .

٣ – حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ، ط المركز الثقافى العربى ببيروت سنة ١٩٩٠ م.

٤ – **ريمون طحان ودينيز بيطار طحان** : مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ، دار الكتاب اللبنانى بيروت سنة ١٩٨٤ م .

٥ – **سعيد غلوش** : هرميوتيك النثر الأدبى ، ط دار الكتاب اللبنانى بيروت سنة ١٩٨٥ م .

٦ – **سعيد يقطين** : انفتاح النص الروائى ، المركز الثقافى بيروت – الدار البيضاء

سنة ١٩٨٩ م .
٧ – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ، المركز الثقافى بيروت – الدار البيضاء سنة ١٩٨٩ .
٨ – سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ م .
٩ – سيزا قاسم : مدخل إلى السيميوطيقا ، ط دار إلياس القاهرة سنة ١٩٨٦ م
١٠ – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ط عالم المعرفة الكويت رقم ١٦٤ أغسطس سنة ١٩٩٢ م .
١١ – صلاح فضل : النظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ط الإنجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٨٠ م .
١٢ – طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٩ م .
١٣ – عاطف جودة نصر : النص الشعرى ومشكلات التفسير ، ط مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٩ م .
١٤ – عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ، ط الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٢ م .
١٥ – كمال إبراهيم بدرى : الزمن فى النحو العربى ، ط دار أمية الرياض سنة ١٤٠٤ هـ .
١٦ – مالك يوسف المطلبى : الزمن واللغة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
١٧ – محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة ، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٨٥ م .
١٨ – ميشال زكريا : الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ، ط بيروت سنة ١٩٨٦ م .
١٩ – ميشال زكريا : الألسنية ، علم اللغة الحديث (قراءات تمهيدية) ، ط بيروت سنة ١٩٨٥ م .
٢٠ – ميشال زكريا : الألسنية ، علم اللغة الحديث (مباحث فى النظرية الألسنية

وتعليم اللغة) ، ط بيروت سنة ١٩٨٥ م .

٢١ — **ميشال زكريا** : الألسنية ، علم اللغة الحديث (المبادئ والأعلام) ، ط بيروت سنة١٩٨٣ م.

٢٢ — **نبيل الحسيني** : منابع الرؤية فى الفن ، ط دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨١ م .

٢٣ — **وليد نجار** : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، ط دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٥ م .

٢٤ — **يمنى العيد** : الراوى : الموقع والشكل ، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦م.

٢٥ — **يمنى العيد** : تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى ، ط دار الفارابى بيروت سنة ١٩٩٠ م .

ثالثا : — المراجع المترجمة :

١ — **إبراهيم الخطيب** : نصوص الشكلانيين الروس ، ط مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين سنة ١٩٨٢ م .

٢ — **أسعد رزق** : الزمن فى الأدب ، تأليف هانز ميرهوف ، ط سجل العرب القاهرة سنة ١٩٧٢ م .

٣ — **أنجيل بطرس سمعان** : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى ، (جيمس جويس — كونراد — فرجينا وولف — لورنس — لوبوك) ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ م .

٤ — **أنطوان أبو زيد** : السيمياء ، تأليف بيار غيرو ، ط عويدات بيروت سنة ١٩٨٤ م .

٥ — **أنطوان أبو زيد** : النقد البنيوى للحكاية ، تأليف رولان بارت ، ط عويدات بيروت سنة ١٩٨٨ م .

٦ — **جابر عصفور** : النظرية الأدبية المعاصرة ، تأليف رامان سلدن ، ط دار الفكر القاهرة سنة ١٩٩١ م .

٧ — **عارف منيمنة وبشرى أوبرى** : البنيوية ، تأليف جان بياجيه ، ط عويدات بيروت سنة ١٩٨٥ م .

٨ — **محمد برادة** : الخطاب الروائى ، تأليف ميخائيل باختين ، ط دار الفكر

للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ م .

٩ – محمد عصفور : مفاهيم نقدية ، تأليف رينيه ويليك ، ط عالم المعرفة الكويت رقم ١١٠ سنة ١٩٨٧ م .

١٠ – محيى الدين صبحي : نظرية الأدب ، تأليف اوستن وارين ورينيه ويليك ، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ م .

١١ – مصطفى الرقي : النسبية ، تأليف بول كوديرك ، ط عويدات بيروت سنة ١٩٨٣ م .

١٢ – منذر عياشي : مفهوم الأدب ، تأليف تودروف ، ط النادى الأدبى جدة سنة ١٩٩٠ م .

رابعا – المراجع الأجنبية :

1- David Crystal, Derek davy : Envestigating English style. Longman,1990 .
2- David lodge : langauge of fiction, printed in Britain by cox and wyman ltd., reading berks, 1984 .
3 - Donald c. freeman : linguistics and literary style, holt, Rinehart and Winston, inc, New York, 1970.
4 - F.rpalmer : semantics, cambridge univer – sity press,1984 .
5 - Geoffry N. Leech: meaning and the English verb,Longman, 1983 .
6 - Geoffry N. Leech, Michael H. Short: style in fiction, Longman, 1983 .
7 - Gillian brown, george yule: discourse ana lysis, Cambridge univertty press, 1983 .
8 - Robert de beaugrande, wolfgang dressler : introduction to text linguistics. Longman, 1981
9 - Roger fowler : linguistics and the novel. Published in U. S. A. py : Methuen CO, 1979 .

خامسا – الدوريات :

١ – رسالة اليونسكو ، أبريل سنة ١٩٩١ م .

٢ – فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ١٩٨٢ م .

٣ – فصول ، المجلد الثامن ، العددان ١ ، ٢ سنة ١٩٨٩ م .

فهرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع الصفحة

القسم الثاني : دراسة تطبيقية عن السرد الروائي